روهات آلاكوم



دراسة



ترجمه :
قـادر عـكـيـد

أربيل ٢٠١٣



روهات آلاكوم

المرأة في الفلكلور الكردي

ترجمة: قادر عكيد



حكومة أقليم كوردستان
وزارة الثقافة و الشباب
المديرية العامة للاعلام و الطباعة و النشر
مديرية طبع و نشر أربيل

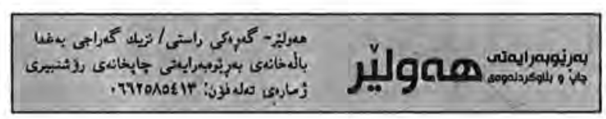
المشرف العام
ماجد نوري

المــرأة في الفلكــلور الكــردي

الكاتب: روهات آلاكوم
المترجم: قادر عگيد
الموضوع: دراسة
تنضيد: الكاتب
تصحيح: خليل فقي عثمان
التصميم الداخلي: سوزان محمد عزيز
تصميم الغلاف: أمانج أمين
العدد: ٥٠٠ نسخة
المطبعة: مديرية مطبعة الثقافة - أربيل
السعر: ٣٠٠٠ دينار

رقم الايداع في المديرية العامة للمكتبات العامة
(٨٤٥) لسنة (٢٠١٣)





الاهداء إلى

أمي

بـِصمـــْــــتها الكرديّ الصـــّارخ.

«لا وفــّق الله قطّ من مشى بنميمة بين قلبين وأربع أعين»

دعاء كرديّ بالشرّ

مقدّمة الكاتب

لقد جذب غنى وتنوّع الفلكلور الكرديّ– منذ القديم – اهتمام المستشرقين والباحثين في الفلكلور نحوه. ليس بالمقدور عدّ الفلكلور فقط بعض النتاجات الفنيّـــة، بل هو مجمل الأحداث التاريخيّـــة، والاجتماعيّة، والثــّقافيّة لمجتمع ما، ومقياس لتطوّر لغة ذلك المجتمع. كل هذه المعطيات تلاقت، وتشـــابكت، وتداخلـــت فيما بينها عن طريق الفلكلور حتى شـــكــّلت كنزاً ثقافيّاً، وغدت مصادر قويّة له.

يسمّي الأكاديميّ الأرمنيّ الخبير في الفلكلور (ا. ت. گانالانيان) هذا الغنى والتنوّع في الفلكلور الكرديّ بـــ: أنســـكلوبيديا المجتمع الكرديّ المعيشيّ. لذا لا يســـعنا الفصـــل ما بين الفلكلـــور والحياة اليوميّة، بل نســـتطيع القول إنّ الفلكلور هـــو الحياة بذاتها، وهو حياة جعلت الفن والأدب مقياســـاً لها. هذه الحيـــاة اليوميّة التـــي نحيا في خضمّها، الفاترة حينـــاً، والجاثمة على صدر المرء أحايين أخرى، قفرة، لا طعم لها. ارتقت، وغدت بفضل الفلكلور أجمل وأحلى. إن تخوم تلك الحياة والفلكلور والجمال، تصبح بواسطة تلك القدرات الفنيّة أجمل وأظرف، بل تـُغزل وتـُحبَك من جديد.

الفلكلور مرآة المجتمعات، بفضله يتعرّف المرء إلى تلك المجتمعات عن كثب، ويستطيع الغوص – بيسر – في التاريخ مئات السّنين.

من جهة أخرى يُعدّ الفلكلور أساســـاً وثروة عظيمة من أجل اللــّغة ومن أجل أدب حديث. لكن – وللأســـف – فإنّ هذه الثروة العظيمة والنفيســـة لا زالت حتى الآن مجهولة المكان، ومختفية بين الشعب الكرديّ. ومن المحتمل أنْ تـــزول وتضيع وتختفي من الوجود في وضح النــّهار. لأن بعض القوى والجهات السّياســـيّة الطــّاغية في تركيا تسعى لهذا الضياع وتحاول صهر كل وجود للثــّقافة الكرديّة وإذابته.

بسبب الوضع السّياســيّ في تركيّا، من ظــلم، وحظر، وندرة إمكانات، فإنّ بعضاً من نماذج الفلكلور الكرديّ لم تـُجمع من جهة، ومن جهة أخرى لــم تحظَ بأيّ تدقيق، أو تمحيص، ودراســة علميّة حتــى الآن. لذا فقد ظلّ الفلكلور الكرديّ مجهول الهويّة حتى الآن.

على المتنوريّن، والكتـّــاب، والمختصّين في التراث الكرديّ التوقـّف لدى سِــفـْرِ الهدم والإفقار، والصّهر، وليجرِ مــا يجري. فمن المهم جداً أن تــدوَّنَ كلّ نماذج الفلكلور الكــرديّ، وهذا الجهد يقع على عاتقنا – نحن الكرد – ثانية .

يسمّى الفلكلور أحياناً بالأدب الشـّفاهي، وأحياناً بالأدب الغنائي، ونستطيع أن نطلق عليه اسم الأدب الجمعيّ. أبدعه الشعب، ليس له كتـّاب معروفون، بل ظلّ لسنواتٍ طويلةٍ تتناقله الألسن، فقد صان نفسه، وجدّدها، وأغـْنـَـاها، وأصبح ملكاً للإنســانِ الكرديّ. حيث عَبَر الفلكلور الكرديّ المراحل كلــّها وصولاً إلى أيامنا هذه، مشكــّلاً جزءاً من الثقافة الإنسانيّة .

اعتمد هذا البحث على جزء من الفلكلور الكرديّ فقط. وهو سعيٌ محدود عـــن مكانة المـــرأة والمواضيع المتعلــّقة بها، ولم يجعـــل من جميع نماذج الفلكلور الكرديّ موادٌ لدراســته، وإلقاء الضـــوء عليها. وقد اخترنا نماذجنا من الأقسام الرئيســيّة الأربعة للفلكلور: القصص، حِكـَم الأولين، الملاحم، الأغاني.

تكمـــن أهميّـــة هذا الجهد في أنه دراســـة عن الفلكلور الكـــرديّ وباللغة الكرديّة. ومن ناحية أخرى أن موضوع الدراســـة عـــن المرأة. إذاً فالكتاب يتألف من محورين: الفلكلور والمرأة. تداخل الموضوعان في الكتاب، وأغنى أحدهما الآخر، وبوسع القارئ من خلال هذا الكتاب أن يتعرّف إلى الفلكلور الكرديّ ويتذوّقه من جهة، ويـُلمّ ويوسّـــع من معارفه بفضل بعض النتاجات الفلكلوريّـــة عن مكانة المرأة وشـــأنها من جهة أخرى. كما ســيُلاحَظ عند مطالعـــة هذا الكتاب أن المرأة قد اتــّخذت لها في الفلكلور الكرديّ عرشـــاً،

وأن لها سلـْطة. وباختصار فإن الكلمة للمرأة . ومن جهة أخرى سيغدو هذا البحث محفـّزاً ودافعاً صغيراً لدراسات تالية.

يتضمّــن الكتاب في نهايته قائمة من الدراســات التـــي تناولت الفلكلور الكرديّ، وهذه (الببلوغرافيا) البسيطة ستغدو معيناً للقرّاء الذين يودّون التعمّق في دراسته. مع أن هذه القائمة لم تشتمل على معظم الكتب التي تناولته، لكنْ يمكن القول إنها تتضمّن أغلب ما طـُبع عنه حتى الآن.

لهذه الدراســة - كما كل جهد جديد - ثغراتها ونواقصها. قد فاتنا- يقيناً - بعض المواضيع، وســيكون من دواعي سرورنا لو أشـــار القرّاء الكرام إلى مواطـــن الخلل فيها. فالكاتب والقارئ، مكمّلان لبعضهما بعضاً، وإقصاء أحدهما يعني موت النصّ.

روهات آلاكوم - ستوكهولم ١٩٩٣

الجزء الأول

القصة الكردية وتحرر المرأة

القصّة الكرديّة وتحرّر المرأة

تُعتبر القصص – دون شكّ – ثروة كبيرة في الفلكلور الشّفاهيّ الكرديّ، وجزءاً مهمّاً منه، مؤلّفوها مجهولون، أبدعها الشعب نفسه. تُستعمل في «منشورات بريوديكي» مفردة القصّة أحياناً مكان الأقصوصة أو القصّة القصيرة، وهذا من الخطأ، فكُتّاب الأقصوصة معروفون، كونها نتاج حديث العهد، وهي مختلفة جداً بمضمونها ومحتواها عن القصص، وهذا بدوره يخلق إشكاليّة كبيرة في مجال التّسمية في اللّغة الكرديّة. من المهمّ أن تسوّى مسألة المصطلحات هذه، وأن تأخذ الأمور نصابها.

لا يسعنا الجزم بأن أغلب المجموعات القصصيّة الكرديّة التي نشرت حتى اليوم قد أخذت نصيبها من الكتابة على الورق، لكنها لفتت انتباه الكثير من المستشرقين ودارسي الشأن الكرديّ، فقد صدر قسم من هذه القصص مترجمة إلى لغات أجنبيّة[1]. عندما نلقي نظرة علميّة، نقديّة، بحثيّة على هذه القصص ومواضيعها، نلاحظ أنها نتاجات شعبيّة، كالملاحم الكرديّة وحكم وأمثال القدماء، والأغاني، فهي تقدّم لنا ثراءً فلكلورياً حياتياً، كما تنصحنا، توجّهنا، وتغرقنا في فنتازيا متنوّعة.

كلما تقادم الدهر قروناً على فنتازيا هذه القصص ازدادت رونقاً وتألّقاً. ارتبط قسم منها بحقائق حياتيّة، سهّلت وقوّت الاتصال بين النّاس. والقصص الكرديّة في هذا المجال توجيهيّة، تعليميّة، فأبطالها يبدعون في خلق فرص من العدم وابتكار حلول وإمكانات لا وجود لها لمواجهة اليأس، قلة الحيلة، العدم، الفقر. وكلما أوغلنا في هذه القصص ازدادت وتيرة الصراع بين الخير والشر، الطيّبة والخبث، السعادة والبؤس. وينتهي قسم منها بالموت أو القتل. إن صور الشرّ والشؤم، الحوادث والوقائع والمجريات العظيمة التي تقدّمها هذه القصص، تعتبر من ناحية أخرى مرآة لعِلَل المجتمع ومشاكله وحالته، وتوضّح طبيعة الارتباطات والعلاقات الإنسانيّة فيها، فهي زاخرة بالتقاليد والأعراف، والشخصيّات، والمواقف والآراء الحياتيّة. بطريقة فنيّة

وبمســـاعدة اللغة القصصيّة، قدّم المجتمع بأسلوب فنيّ، ومن جديد، رغباتنا وآمالنـــا منذ مئات ســـنين مضـــت للمجتمع. أبدع على طول الســـنين آلاف القصص حســـب العصور والأزمنة، لبـّـت حاجاتنا الفنيّة، وأشبعتنا في هذا المجال. حتى ولو انعدم الفن القصصيّ في الحياة الفعليّة، فقد تركت لنا عالماً قصصيّاً هديّة وإرثاً.

عندما نمعن في محتوى السّـــرد القصصيّ الكـــرديّ، تصادفنا مواضيع كثيرة، ومختلفة، فالثراء الذي يطلعنا عليه الموضوع دليل على تناول القصّة للمجتمع في شتى الميادين، ولا يمكننا الفصل بين مفردات القصّة والمجتمع. ومن إحدى أهم القضايا التي تناولتها القصّة – دون شـــك –موضوع المرأة، وهو الأكثر تنوّعاً، ولاسيما تحرّرها. هذه القصص ألقت الضّوء – منذ القدم – على المرأة، ومكانتها، ومســـؤوليتها، وللسّـــرد القصصيّ الكرديّ في هذا المجال فضل كبير، وتعدّ بحق مرجعاً كبيراً للبحوث والدراسات التي تتناول المرأة الكرديّة.

عندمـــا نبحث في مواضيع هذه القصص بدقّة نلاحظ أن المجتمع الكرديّ قـــد وهب المرأة مكانـــة وقدراً عظيمين، فقد لعبتْ دوراً رئيســـاً في العلاقة الزوجيّة، وأمورها مـــن جهة، ومن جهة أخرى فان المجتمع لم يضع جميع النساء في الميزان ذاته. فقد ميّز بين المرأة الصّالحة والسّيئة. فالأولى تستحق المدح والثنـــاء، أما الثانية فهي موضع ذمّ وقدح. وقـــد حدّد المجتمع معاير الصلاح والفســـاد حســـب مصلحة العائلة والأطفال وحريّـــة المرأة. فالمرأة الصّالحة في نهاية القصص ترفل بالخير والرّفاه، متحرّرة من ظلم الطغاة.

إن مســـألة تحرر المرأة في القصة الكرديّة لموضوع ذو أهميّة كبيرة، إذ تتوحد في النهاية مع حبيبها، محققة مرادها، هانئة البال. بينما تلقى الســـيئة جزاءها العادل أيضاً في نهاية القصص؛ إذ تـُـقتـَـل.

نســـتطيع القول في هذا الصّدد، إنّ كل تلك القصص غدت منارة لنشـــر الحقّ والعدل والمساواة.

بلاد الضياع والتيه:

لــو تمعنــّا في بنية القصص الكرديّة، وســير أحداثها، نلاحظ غالباً أن الرجــل حينما ينشــد ودّ فتاة، فإنه يقتحم الصّعاب ويهــب الرّوح من أجلها، يتجرّد من خوفه. وبتفكير بســيط في هذه المســألة، نستشف أن المجتمع قد فضّل المرأة على كل شــيء، فلا شــيء – حسب عشق الرّجل – أحلى من المــرأة على وجه الخليقة، فهو في حــلّ وترحال دائم من أجلها. بفضل هذه المعطيات تتوضح لنا المكانــة العظيمة التي خصّ المجتمع بها المرأة. فمن أجل وصال الحبيبة «ذات الحســن والدلال» أو « ذات الحســن والجمال « ينطلقون في رحلات طويلة بعيدة، لا يلوون على شــيء، هائمين في السهول والبراري والصّحــارى والقفار. هذا الهيام على الوجه يصبح في نهاية كل قصّة ســبباً لحريّة فتاة أســيرة، ذليلة، مورس عليها غبــن كبير، ليغدو هذا الاضطهاد أخيراً شهادة حسن سلوك لهذه الفتاة الظريفة الجميلة.

إن ذوات الحسن والجمال هنّ الفتيات الفتيّات البهيّات، شبيهات الحواري، ما إن تقع العين عليهنّ، حتى ينسى المرء طعامه وشرابه سبعة أيّام بلياليها، لا عمــل ولا طعــام، لا بيع ولا شــراء، إلاّ الوقوف طــوال الوقت محملقاً مشــدوهاً أمام جمالهنّ. يخاطبن الشمس ألا تشرق، فهنّ على وشك الشروق. لا يعشقهنّ المرء بقلب واحد، بل يستجدي ألف قلب ليعشقهن به، إنّهن كالبدر المكتمل أحياناً، مضيئات كالثريّات أحايين أخرى. حسب القصص الكرديّة فإن الرجال الشجعان يسلكون لأجل هؤلاء الجميلات دروب بلاد التيه والضياع. إن الدرب الذي اختاره هؤلاء محفوف بالمصاعب والآلام، وعودتهم ليســت بالسهلة، لذا ســمّوه بوطن التيه والضياع. إنهم يرحلون إلى وطن الشياطين والعفاريــت، وطن الجانّ، الوطن الذي أرواح ســكانه حديديّة، تنتظرهم فيه المخاطر الكبيرة، لا يخطو المرء خطوة دون حساب، فقد يتحوّل إلى حجر، ويعدّ هذا الدرب فــي كثير من الأحيان؛ درب الموت، كثيرون يرحلون إلى

ما وراء جبل (قاف)[٢]، يرحلون إلى بلاد الصّينِ، يجوبون كثيراً من البلاد الأسطوريّة، يطوون العالم، يسمّون هذا السّفر؛ الرحلة العظيمة، إنهم يقطعون الجبال والأنهار، في هذا السّـفر الطويل، البعيد، يصادفون أحياناً خلاّ وفيّاً، يفضي كلّ منهما للآخر بالحكمة والشـّجاعة، حتى يبلغا المنال أخيراً.

نسـتطيع القول، إنّ إبليس يركبهم بداية، ولا يبـدي الوالدان أيّ رضى لهذا التصرّف؛ ترْكُ الدنيا والسّعي وراء فتاة ذات شعر أحمر. لكن في نهاية القصّة تنقلب المعايير تماماً، فمهما يلاقون من شدة وصعوبة وقطـّاع طرق، يعودون مثنى، عروسين، مرفوعَي الهامات، وقد حققوا المراد...!؟

إن الرجال الذين يخاطرون بالسفْر من أجل الزواج، يبتلون بمتاعب وبَلايا شـتى، يصبرون على المرّ، يصيرون في هيئات متعددة، وقد يلبس البعض ثياباً غريبـة[٣]. وتعدّ هذه الوقائع الجزء الأساسـيّ في أغلب القصص. إلا أنهـم يتمكنون من التغلب على جميع هذه العقبات، يصبحون أبطالاً مغاوير، ومقاتلين أشدّاء لا يطالهم الموت، كما في قصّة «هَرْزَمى قولان» الذي ينطلق ليحـرّر أخته وإخوانه الثلاثة، ويعود بهم، ينتصر على الكثيرين، يتطاير من عينيه الشّرر، يتزوج أخيراً بأجمل نساء الأرض. فأشجع الشجعان يقود دوماً إخوانه وخلانه. ولكن للأسـف في نهاية بعض القصص، وبسبب الحسَد أو الخوف، أو أسـباب أخرى مجهولة، تلفق لبطل القصّة تهمة باطلة، فيلقى به في غياهب جبّ، وبطريقة ما يتحرّر، ويثأر لنفسـه من أولئك الخونة، وإن المخلـّصين يكونون بشكل خاص قوافل التجـّار.

بنـــات الملوك:

كثير من أولئك الذين يتركون الدنيا في ســبيل أن يلتقوا بفتاة ويتزوّجون منهــا: رعاة أغنام وأبقــار، ومعدومو الحال وفقراء، ويحــاول الكثير منهم الزواج من بنات الأمراء والملوك، وبســبب هــذه الحالات من الاضطرار والقسر فإن القصص التي تتناول الحكام والأمراء والملوك تأخذ حيّزاً واسعاً في القصّة الكرديّة .

لِمَ الحكـّام والأمراء والملوك؟

إنهم يرون فــي الزواج من بنات الأثرياء طريقاً للخلاص الســريع من حالة الفقر والعوز التي يعيشــونها. يصاهرون الأغنياء، لتقوى شوكتهم بهذه المصاهرة. رغــم صعوبة هذا العمل المحفــوف بالمخاطر، فهم يخاطرون بالدخــول على الملــوك، أو يكلـّفون وجيهاً بمهمّة طلب يــد ابنة الملك أو الأمير. من جهة ثانية فأن ثنائيّة الفقير والأمير تخلق تناقضاً وصراعاً كبيراً في القصّة حينما ينشد الفقير القرب من الأمير.

قديمــاً، في القصص الكرديّة، حينما كان ينشــد أحدهم خطبة ابنة الحاكم أو الملك، بداية كان يذهب إلى مكان خاص قرب القصر يســمّى بــ (كرسيّ طالب القرب)، وسُمّي في بعض القصص الأخرى بــ(عرش طالب القرب) أو(حجر الخطبة)، إنه كرسيّ مذهّب، إلى جانبه جرس كان رنينه يُعلِم بقدوم الخاطبين لابنة الملك. كما أن هناك كرســيّ آخــر مرصّعٌ بالفضّـــة، صنع لأجل مَطالب وغايات أخرى.

حين يتقدّم أحد الفقراء ناشداً مصاهرة الملك، يشترط الأخير على هؤلاء الأشخاص شروطاً عجيبة وغريبة ويعتبر تحقيقها بمثابة مهر للفتاة، شروطاً مجحفة حقّاً. وليس للإنسان طاقة على تحقيقها.

ففــي إحدى القصص يطلب الملك من الخاطب الفصل بين طنّ من القمح والشــعير المختلط، لذا نراه يلجأ إلى ابن أمير النمل طالباً المســاعدة(٤). إنْ

عجز الخاطبون عن بلوغ الهدف، فإنّ الملكِ – حسب القصص – يقوم بقطع رؤوسهم. لذا، فإن هؤلاء يســتنجدون بقوًى أخرى كالعفاريت، والشياطين، والحيتان، والطلاســم، والعصا السحريّة. وبتحقيق هذه الشروط يُجبر الملك على تزويج ابنته من ذلك الشخص.

اللافت في هذه القصص، قيام الفتاة المُحِبــّة للخير والإحســان بمخالفة رأي أبيهــا وعناده في مواجهة هذه الشــروط، وفي كثيــر من الأحيان تودّ مســاعدة ذلك الشخص الذي قدم لخطبتها، فهي بهذا الشكل تجد حلاً لشروط الوالد المجحفة تلك أو تسهــّلها.

أخيــراً، بنات الملوك والأمراء ذوات النظرة الثاقبة لمحيطهن وللوقائع وللحياة، ينلــْنَ المنال ويحققن المراد أغلب الأحيان... تناقض بيّن بين الملك وابنتــه. إضافة إلى الابنة؛ نلاحظ في بعض القصص أن ابن الملك الأصغر أيضاً يسلك طريق الخير والإحسان، فهو شجاع، مضحّ، صادق، وشهم. في بعــض القصص، كما تتكرّر الشــخصيات كل مرّة؛ يكون للملك ثلاثة أبناء، اسم الأصغر أغلب الأحيان؛ ميرزا محمود، أو ميرزا محمد، وبما أنه محبّ للخير، فقد ذاع صيته بالإحسان والشجاعة. ويُعتقد أن اسم ميرزا(٥) قد أضيف من قبل المجتمع إلى هؤلاء الأشخاص. وبين القصص الكرديّة قصص كثيرة تحكي عن البطلين ميرزا محمود وميرزا محمد، وهذان الشخصان معروفان كأشهر بطلين قصصيّين؛ إنهما محرّرا النساء المستعبَدات.

يجــوب ميرزا محمد في كثير من القصــص الدنيا، ويخوض الكثير من المعارك الكبيرة، يلتقي بفتاة جميلة ويتزوّجها، ولفرط شجاعته وشهامته فإن قلوب أكثر الفتيات تبقى مشــغوفة بحبّه. وحين يُضطــرّ على النوم مع فتاة أخرى فإنه يضع سيفه كحدّ فاصل بينهما، وهذا يبيّن مدى حبّ محمد للحلال ورحمته و صفاء سريرته. إن هذا السيف لهو رمز لحبّ ما أُحِلّ.

الحلقة تضيق على المرأة:

هـذه المرّة،عدا بنات وأبناء الحكـّام، فالراغب بالزواج هو الحاكم ذاته. أحياناً يريد الحاكم الاقتران بزوجة غيره. ورغم أنه الأمير، فإن مهمة إيجاد عشـيقة أخرى ليست بالأمر الهيّن، أحياناً، يتلقـّى المساعدة من وزيره الذي يندبه لهـذه المهمّة. تطالعنا نهاية هذه القصص أنّ حكمة وسـداد رَأي تلك النسـاء، تحوُلُ دون تحقيق الحاكم لمراده، بل « يحشر قدمه في حذاء ضيّقة « و»يُدخل يده في جحر أفعى».

ففي قصّة « المرأة والأمير « يتعلـّق قلب الأمير بحب امرأة متزوّجة، يؤدي زوجها الخدمة العسـكريّة، وعندما تبوء محاولاته باستمالة قلب المرأة بالحيلة حيناً وبالمراوغة أحياناً، وبسـبب عنادها وعدم استجابتها لرغبته في مضاجعته، فإنه يُقدِم على قتل الرجل والمرأة معاً(٦).

تغدو العلاقة الشـّرعيّة بين الزوج والزوجة محوراً لكثير من القصص. ففـي قصّة «زوجة الوزيـر الحكيمة « التي لا يتحقـق فيها مقصد الأمير، يستغلّ غياب الوزير عن المنزل ويزور زوجته ملمّحاً لها ببعض الإيماءات، هنـا تطـّلع الزوجة على نيّته، ولحكمتها، تقوم بصبغ بعض البيوض بألوان مختلفـة، ثـم تضعها أمامه سـائلة: أيّ من هذه البيوض سـتكون ألذّ مذاقاً لو جرّبـْتـَها؟ فيجيبها بأن لهنّ المذاق نفسـه. هنا تسـتعمل الزوجة جوابه ضِدّه وتخبره أن النسّـاء كهذه البيوض، لهنّ المذاق نفسه، طالبة منه تركها بسلام(٧). بسبب هذا التصرّف الحكيم لا يطالها سوء من يد الأمير الذي يعود أدراجه خائباً إلـى قصره. ويتوضـّح لنا من جميع هذه القصص أن الثروة والمال أمور ثانويّة، وأن العلاقات الإنسـانيّة، الشـّرعيّة، كالصدق، وحسن النيّة هي التي ترقى دوماً.

في الحكايا الكثيرة التي رويت عن «الملالي»(٨). استحوذت علاقاتهم مع النساء على الحيّز الكبير منها، أكثرها قصص قصيرة، صيغت كنوادر، حيث

سخر منهم المجتمع، وانتقدهم عن طريق تلك القصص، موضحاً لهم مهمتهم الدينيّة الموكلة إليهم.

مـــن المعلوم أن المجتمـــع، وثق عن طريق الدين الإســـلاميّ بالملالي، ومنحهم مكانة وقدراً عظيمين، لكنهم ســـخـــّروهما بطريقة ســـيئة. فزوجة راعي العجـــول في قصّة» الوردة والعصفور «الـــذي تضيق ذرعاً بزوجة المُلا لأنها تأخذ الأولويّة دوماً على نبع الماء، تشـــتكي لزوجها طالبةً منه أن يصبـــح هو الآخر ملا، فيرتدي الراعي ملابـــس الملالي، ويَهيمُ على وجهه في الدنيا، تدور عليه الدوائر. يتـــّجه صوب منطقة « سَـــرْحَدْ «، حيث يَذيع صيته ويغدو ملا مشهوراً، وتصبح زوجته صاحبة المكانة المأمولة (زوجة السّيْدا)[٩].

في أغلب هـــذه القصص تبقى عيون الملالي مصوّبة دوماً على زوجات الآخريـــن، فهم زائغـــو البصر، يتوارون دوماً عن الأعين، لمراقبة النســـاء من مكان قريب. ففـــي قصّة « الخيّاط « يحيد الملا زوجة الخيّاط عن جادّة الصّـــواب، ويغرق معها في اللـــّذّة[١٠]. وهم في الآن عينه لا يحبّذون تعامل نســـائهم مع الرّجال، بينما ينشدون الاختلاط مع نساء الغير دوماً. وعندما لا تتحقـــّق أمانيهم كما في قصّة « الأقيرع والفتاة البريئة « فإنهم يعلنونها حرباً شعواء للنيل من الفتاة وتلويث سمعتها.

كما يســـتخدم المُلا علمه الدّينيّ من دعاء وصلـــوات للإيقاع ببعضهنّ، يـــروي المُلا في إحدى القصص لامرأة عجـــوز عن حواري الجنـــّة، وهذا لا يشـــفي غليلها فتطلب منه أن يحدّثها عن الذكور من حواري الجنـــّة[١١]؛ ليغدو أخيرا موضوعاً للنوادر والفكاهات. إن نموذج المُلا؛ زير النـــّســـاء، في القصص معروف ومشهور.

الأزواج الحُسّـــاد يكونون الســـبب دوماً في توتـــّـــر العلاقات الزوجيّة وتدمير الأسر، فهم مرضى الشكّ بزوجاتهم أبداً، والقصص المبنيّة على هذا الأســـاس عديدة. لأن الحسد أضحى مادّة دسمة للنوادر والقصص التي يُنتقد

مـــن خلالها الأزواج، بينما الزوجة الصّالحـــة العفيفة تفوز ببراءتها وبياض وجهها. تتحدّث قصّة « إذا أردنا « عن زوج حســود ابتلي بمرض الشــكّ، يتتبع زوجته حيثما حلـّت وأينما اتجهت؛ حتى إلى بيت الخلاء(١٢).

عندما يتثاءب الضيف لدى مضيفه في قصّة « ذات العيون السّـــود تهزّ الأقــدام « فإن صاحب الدار يشـــكّ في هذا التثاؤب ويعتبره بمثابة إشـــارة للعلاقـــة بينه وبين زوجته، ويقوم بتعليـــق الزوجة على عود غليظة وطويلة في فناء الدّار، لكن حينما يستمرّ الضيف بالتثاؤب، ويتأكد أن الزوجة ليست المقصودة، يندم على أفعاله(١٣).

الفتاة الحكيمة:

تزخر بعض القصص الكرديّـــة بنموذج المرأة الحصيفة، الذكيّة، المحبّة للعمل، الصالحة، الصادقة، الشـــريفة، وهي موضع مدح دوماً. تصبح عوناً وســـنداً لزوجها في الأيام العصيبة، والشديدة، ترشد الزوج إلى طريق الخير والصلاح. الأزواج الكســـالى، عديمو النفـــع، كارهو العمل، والذين يقضون معظـــم أوقاتهم في المنزل، يكونون موضـــع انتقاد من قبل زوجاتهم، ومثار ســـخرية الآخرين. أخيراً ترمي زوجات هؤلاء الكسالى أزواجهن أمام عتبة البـــاب، فيضطرون للعمل، واقتحام المتاعب وخوض مشـــاكل الحياة. فثمّة رجل جبـــان في قصّة «الجبان علو»، لا يبرح المنزل أبدا، يهاب الشـــارع حدّ الرهبـــة، حتى تضيق الزوجة ذرعاً بهذا التصرّف، فتحتال عليه بمقلب، تخرج المرأة وتنشـــر بعض الأغصان أمام عتبة الباب، ثم تناديه؛ أن اخرج فالســـماء تمطر أغصاناً، ينهض علو، يهمّ بفتح البـــاب، تدفعه الزوجة فجأة مـــن الخلف، تغلق الباب ولا تفتحه أبداً. يضطر علو أخيراً إلى الرّحيل لبلاد بعيدة، يصاحب العفاريت، يصبح ثريّـــاً، ثم يعود إلى أهله(١٤). وهناك قصّة أخرى مشابهة لمضمون هذه القصّة هي قصّة» الجبان سليمان»(١٥).

أما في قصّة « بطل اللـّيل»، فثمّة رجل متقاعس وكسول، تدوس زوجته على وريد رجولته يوماً، وهي تحثّه على القتال: هيا انهض، قد برز القتال، مالي أراك قاعداً..! يستلّ الرجل حسامه مضطرّاً، ويلبس درعه، ثم ينزل إلى ساحة القرية، لكن لا قتال ولا غيره! يعود الرجل إلى بيته، فتصدّه الزوجة عند الباب متغابية: إن زوجي في ساحة القتال. وباختصار، تستمر القصّة بهذا الشكل الفكاهيّ حتى النهاية[١٦]. مثل هذه القصص وغيرها تكشف حقيقة دور المرأة ومدى فاعليتها في التأثير على الرّجال. فالرجال الذين يكونون سبباً لهدم الأسر هم موضع انتقادٍ دوماً، بينما تكون المرأة؛ عمود وأساس الدار، موضع المدح والثناء.

موضوع الفتاة الحكيمة التي تفوق الرجال بحكمتها ومعرفتها ركن أساسيّ في الكثير من القصص الكرديّة. في قصّة « الأب والابن « ثمة ابن سِفاح بين الأخوة الثلاثة؛ طالبي العلم، يعجز المُلا عن تمييزه من بينهم، فيستنجد بابنته، التي تكشف الأمر بعد طرح عدّة أسئلة على الأطفال الثلاثة[١٧]. أمّا في قصّة « الابنة الفطنة « وقائع عن فتاة ذات عقل راجح، تغدو حاكمة بعد مشاق ومصاعب كثيرة، إذ يركن إليها طير الدّولة [١٨]، وهذا الركون دون شك بسبب حكمتها وعلمها، وهو بمثابة مكافأة لها[١٩]، وبعبارة أخرى فإن المجتمع يبارك هذه الفتاة عن طريق طير الدولة.

وفي قصّة «عروس الحكمة «عروس وحيدة تجتمع بعشرين شخص، كل على حده، تضع تفاحة في جيب كلّ منهم، وتقول: أحبك، ثم يقوم الجميع بأعمال الحصاد لديها، وهي تثير حماسهم وتقول: اعملوا بجدّ أكثر، روحي فداء للشاب الذي في جيبه التفاحة. ولأن في جيب كلّ منهم تفاحة، فإن الجميع يعملون بهمّة عالية وغيرة كبيرة، وينهون العمل في أقصر وقت[٢٠].

يرغب الحاكم – في قصّة أخرى– بتزويج ابنه، لكن الابن هائم بحبّ فتاة قرويّة. يعارض الأمير بداية فكرة مصاهرة العائلة القرويّة، لكن حين ينجلي للأمير رجاحة عقل الفتاة، يعدل عن قراره ويغيّر رأيه.

المرأة السّيئة:

في القصص الكرديّة نساء عُرفْنَ بسوء الطباع، مثل زوجة الأب، الحماة، الضرّة، السِّلفة، الأمّهات القاسيات. وأغلب هذه الأصناف تلقى في نهاية القصّ مصيرها المحتوم؛ القتل.

موضوع زوجة الأب هو الأكثر تناولاً بين القصص الكرديّة، حيث تعالج هذه القصص حالة الأطفال الذين تتوفّى أمّهاتهم فينتقلون إلى كنف زوجة الأب و(رحمتها)، تزداد حالتهم سوءاً يوماً بعد يوم، فقسوتها لا تعرف حدوداً، توغل صدر زوجها على أبنائه دوماً، تشوّه صورة الابن في نظر الأب، يبقى الأب أحياناً تحت تأثير كلمات الزوجة، حينها لا يبقى لهؤلاء الأطفال أيّ ملاذ. ضرب مستمرّ وظلم وشتائم، عطش وجوع وعيش تحت وطأة خوف كبير. يُدان هذا الصّنف في النهاية من قبل المجتمع- أيّ زوجات الآباء – ويلقيْنَ قصاصهنّ العادل.

في قصّة (تودي قوشي)، تلقى زوجة الأب القاسية القلب جزاءها على أيدي الأبناء وتُقتل. وحسب القصّة، يذهب الزوج الغني في رحلة لأداء مناسك الحجّ تاركاً طفليه عند زوجته الثانية، تتعرّف الزّوجة إلى عشيق جديد وتقضي معه أيّامها، ليطلب منها يوماً قتل الطفلين وتقطيع رؤوسهما، وكان لهم جارية، أخبرتهما بما عزمت عليه زوجة الأب، فخافا وهربا إلى مكان بعيد. يعود الزوج الغنيّ من الحجّ ويسأل عن طفليه، فتخبره الزوجة أنهما ماتا. تمرّ السّنون، ويقرّر الطفلان زيارة بيت والدهما كضيوف ليعلما كيف آلَ به الحال، وليرْوُوا لوالدهم قصّة، واضّفين الأحداث التي مرّت بهما. حينها تتجلي له الحقيقة. ويُقدمان على قتل زوجة الأب، ويزوّجان والدهما من الجارية.

بعد إساءة كبيرة، وبعد سنين من الغربة والفراق، نلاحظ – في العديد من القصص الكرديّة – أن الأبطال الذين ينتمون للعائلة ذاتها، يروون

قصّة ضمن قصّة أخرى، إنها قصّة حياتهم نفســـها، إذ توضّح تلك القصص المُضمّنة كل شـــيء، وهذا الأســـلوب الفريد غايته إرشاد الأشخاص السّيئين وتوجيههم، كما يُســـتـــخدم – هذا الأســـلوب – كإطارٍ فنـــّيّ يزيّن القصّة، ويوفـــّر لها إمكانات كبيرة توضح هدفها [٢١].

تقـــدّم قصّة « عَلـِيك و فاتِكْ [٢٢] «الألـــم والمعاناة على يد زوجة الأب مرّة أخرى، إنها قصّة مشـــهورة ومحبوبة، انتشـــرت في مناطق كثيرة من كردســـتان، « عَلِيك وفاتِكْ « أخ وأخـــت تموت أمّهما، يصبحان يتامى على قوارع الطّرقات، مهيضي الجناح. يتزوّج الأب مجدّداً بامرأة ســـيّئة، تنظر للطفليـــن دوماً بعين الحقد والكراهيّة، ترســـلهما إلـــى البرّية يوماً لجمع نبتة الكـــعّوب بخُرجٍ مثقوبٍ من الأسفل، وكلـــّما جمعا شيئاً سقط من الثقب، فلا يســـتطيعان جمع أي شيء، ثمّ ينهكان من التعب، يجوعان ويعطشان، يبقيان دون نوم، يتيهان عن الطّريق ويتعرّضان لمتاعب جمّة، إلا أن كليهما يتزوّج في نهاية القصّة ويحقّق مراده.

تتقاطع القصّة الموســـومة بـــ «طائر الهدهد « في الكثير من أحداثها مع قصّـــة «عَلِيكْ وفاتّكْ « إذ يذهب الأخيران لجمع الكعّوب، ولم يكن بالإمكان جمع أيّ شيء بسبب ثقب الخرج من الأسفل، ولم يكن ليدركا أن زوجة الأب قد ســـلـــّمتهما – عن قصد – الخرج المثقوب. هنا، تشك الأخت – التي لا تعلـــم بثقب الخرج – أن أخاها هو الـــذي أكل كل الكعوب الذي جمعاه، لذا يشـــتدّ النزاع بينهما ويتشاجران. حســـب القصّة فإن الأخت تقوم بشقّ بطن أخيها لتتأكد إن كان فيه شـــيء من الكعّوب أم لا، فلا تجد شيئاً، تندم كثيراً، وتتضرّع إلى الله أن يحوّلها إلى طائر هدهد، ويُســـتجاب دعائها[٢٣]. تغيّرات وتحوّلات شتـــّى تحصل للأخ والأخت. أمّا القسم الأخير من القصّة فيختلف من راوٍ إلى آخر، ومن منطقة إلى أخرى.

قصّة «ســـوريار» هي الأكثر جدلاً في موضوع زوجات الأب، وحســـب القصّة توصي إحدى الأمّهات زوجها قبل أن تســـلـــّم الرّوح؛ أن اقطع إحدى

ذراعـــيّ إذا متُّ، وإذا تزوّجــتَ بامرأة أخرى، فـــلا تدعها تضرب أولادي بيدهـــا، فلتضربهم بيدي. ويتـــزوّج الرجل بأخرى تطلب منه أن يأخذ الأولاد إلى قمّة الجبل ويقتلهم هناك، وبقدر ما كان الزوج غير راضٍ عن الفكرة إلا أنـــه يضطر في أحد الأيام لأخذهم إلى الجبل ثمّ يتركهم هناك ويعود أدراجه، يخبر زوجته؛ أنه قتلهم، وهكذا تسلم البنات الثلاث من يد زوجة الأب. تتزوّج إحداهن بعد بضعة سنين من ابن أمير وتأوي لديها أختيها، تصفح عن والدها، ويعيش الجميع بسعادة.

إن قلـــة وفـــاء زوجة الأب لا يقتصر على القصـــص الكرديّة بل يتعدّاها إلـــى الأجناس الأدبيّة الأخرى أيضاً، فهناك الكثير من الأمثال الكرديّة تتناول إجحاف زوجة الأب واضطهادها لأبناء الزّوج.

شـــكل آخر من المعاناة تزخر بـــه القصص وهو جور الحماة. فهي أيضاً معروفة – كما زوجة الأب – بالقسوة، وقلـّـة الضمير، والظلم. ففي قصّة « الكـِنـّـة گـُـلسُن » قصد الزوج عمله تاركاً زوجته في رعاية أمّه المقيمة معهم، القليلة الوفاء، والتي لا ترعى عهداً. الحماة تمنع الطعام عن الكنّة أكثر الأحيان وتتركها جائعة، تتشـــاجر معها، وكلـّـما مــرّ الوقت ازدادت حالتها ســـوءاً. كانت هادئة، خجلة، وجلة، صامتة، يائســـة، حتى نسيت الابتسامة، وخارت قواها أخيراً، فاســـتنتج الزوج أن أمه قد سخطت على زوجته، حينها يقرّر الزواج من ثانيةً، ويختار فتاة اســـمها (گـُـلشُن)، وهي بالنسبة للزوجة الأولى، امرأة متفتـّـحة، قويّة، ســـليطة اللـّـســـان، تتجــرّأ في أكثر الأحيان وتعارض رغبات حماتها غير العادلة، تنفـّـذ ما يدور في رأسها. تسوء حالة الحماة جداً في نهاية القصّة بسبب ضربٍ مبرّحٍ من گـُـلسُن، ثمّ تموت أخيراً، وهكذا تتحرّر الكنـّـتان من ظلم الحماة [٢٤].

أغلب القصص أصبحت في النهاية أساســـاً لحِكم وأمثال، ونستطيع الجزم أن كل مَثـَـل قديم يعتمد أساســـاً على قصّة أو حادثة، لذا فإن العلاقة بينهما، أيّ بين الحِكم والأمثال وبين القصص جدّ متينة. فكلّ قصّة حدثت في فترة ما،

ثمّ صِيغت في بضع جمل، اختُصرت فيما بعد، وصيغت ببضعة كلمات على شـــكل مَثــَل أو حِكمة. ونستطيع تسميتها بقصص حِكم الأجداد، ومثال على ذلك المثل القائل: « الكنــّة عديمة اللــّسان، والحماة عديمة الدِّين والإيمان

– هذا المثل مستخلص من نهاية قصّة تُروى كما يلي:

في اليوم الأول أتت الحمـــاة برغيفي خبز ووضعتهما أمام الكنّة الجديدة قائلـــة: كنــّتي العزيـــزة، لا تخجلي ورغيف الخبز مـــن الحواف لا تأكلي. ومن فرط حيائها لم تذق الكنـــّة يومها من الخبز. قالت في نفسها إن حماتي أوصتنـــي ألا آكل الخبـــز من حوافه، ومضت ثلاثة أيّـــام على هذا المنوال، الحماة توصي والكنـــّة تنفــّذ. وفي اليوم الرابع تكرّر المنوال نفسه، لاحظت الكنـــّة أن قواها ســـتنهار على هذه الحالـــة، فما كان منها إلا أن قامت بأكل الخبـــز من منتصف الرغيف تاركة الحواف، وهكذا صارت تفعل ثلاثة أيام، فســـألتها الحماة: لمَ تأكلين الخبز من المنتصف وتتركين الحواف اليابســـة. فـــردّت: لأنك حماتي، وأنا أعمل بوصيّتك. حين تكون الكنـــّة دون لســـان، تكون الحماة قاســـية دون إيمان. وحين قالت الكنـــّة ذلك، رُفعت الكلفة بين الطّرفين(٢٥).

كما أوضحنا بداية فإن الكنــّتان تسعدان بعد موت الحماة وتصبحان أسرة واحدة، في قصّة « الكنـــّة گـُلسُن « وباعتبار أن القصّة انتهت فلا نستطيع الجزم بطبيعة العلاقة بين الطرفين مستقبلاً.

في القصّة حماة وكنــّتان؛ ضرّتان، وبسبب وجود الحماة في القصّة فإن الخلافـــات متوقــّعة بين الطّرفين. تفتـــح الكنــّتان جبهة ضد الحماة، تُترك المجادلات والخصومات جانبا، تنشـــغل الاثنتان بالحماة، ولولا وجود الحماة لتفاقمت المشاكل دون شك، ولأخذت حيّزاً فسيحاً من القصّة. فن المعلوم أن قدوم زوجة جديدة تستدعي إحداث تغيّرات كبيرة على حالة الزوجة الأولى؛ تحطّ من قدرها ومنزلتها، تصبح الجديدة هي الأقرب إلى قلب الزوج، والمثل يقول: « الجديد حلّ، القديم فلّ.

الزواج بامرأة ثانية حدث ممتع بالنسبة للزّوج. لكن، لأجل قريب، إذ تبحر الضرائر في بحر الخلاف وتبدأ المناوشات، حينها ينجلي حبور الأيّام السّعيدة ويتلاشى، وتستوعب معاناة تعدّد الزوجات جيّداً. وهذا ما يتّضح جليّاً في قصّة « زوج الاثنتين[٢٦].

يعشق أحد الأمراء في قصّة « الوردة ذات الملابس الذّهبيّة « ثلاث فتيات من العائلة نفسها، ويتزوّجهنّ، ويميل للصّغرى بسبب حكمتها وحنكتها، تتأجّج حينها نار الحسد في قلب الكبيرتين. وينطلق الأمير للمشاركة في الحرب المندلعة على أطراف المملكة، وحين يفاجئ المخاض زوجته الصغيرة في غيابه تستنجد الأخريان بـ (داية) لا تحفظ ذمّة، متظاهرتان بمساعدة الصغرى، وحينما تلد فإن هذه الداية العجوز تستبدل بوليديْها جرويـن صغيرين، وتضع الوليدين في صندوق وتلقي به في البحر. يعود الأمير فتحدّثانه عما جرى، ويأمر الأمير بربط الزوجة وجرويْها هناك أمام الدّار. تمر السّنون وقد سلِم الطفلان « حسين وگـُليزَر « من الموت، وعندما يرويان قصّتهما يوماً يدرك الأمير أنهما ابناه من زوجته الصّغرى، وأن زوجتيه الكبيرتين قد كادتا ضدّ الصغرى، فيحضر الملك ويقتصّ منهما، ثمّ يحرّر الزوجة الصّغرى[٢٧].

تتقاطع أحداث قصّة « محمد ميرزا وأخته « كثيراً مع أحداث هذه القصّة، ففيها أيضاً الضرّة الصغرى تحسد الكبرى، وما يجري للضرّة في القصّة الأولى يجري عليها أيضاً، وكأن إحدى القصّتين متفرّعة عن الأخرى، لكن الأمير في هذه القصّة يقتل زوجته الكبرى[٢٨]. موضوع القصّة الموسومة بـ « وردة « مشابه لهاتين القصّتين أيْضاً[٢٩]. معاناة الضرّة علامة مشتركة بين القصص الثلاث.

ما يُلفت الانتباه في هذه القصص استحواذ دور النساء المسنّات كشخصيّات سيّئة، عديمات الضمير على حيّز كبير. كما نصادف في بعض القصص على نقيض ذلك نماذج أخرى لهؤلاء المسنّات، تُطلق كلمة عجوز في

اللغة الكرديّة بشـــكل خاص على النـّساء اللواتي أتى عليهنّ الدهر، ويسمّين أحياناً بالمرأة العجوز، وغالباً ما تظهر في القصص الكرديّة حصيفة، صائبة الرّأي، ومضيافة، وفي شـــخصيّات أخرى مسكينة، وحيدة، مستجدية عطف الآخرين، تمرّ عليها الأيام بطيئة، ثقيلة، وهي محبة للمســـاعدة، ساعية للخير والمعروف، تعمل على تحقيق آمال الشــباب والفتيات وهي مصدر ثقتهم، إذ للسرّ في صدرها موضع.

وهناك الحقودة، المغتابة، المشّـــاءة بالنميمة، السّـــاعية للخراب، كتلك العجـــوز التي تحدّثنا عنها في قصّة « الوردة ذات الملابس الذهبيّة «. أيضاً هناك العجوز التي تســـاعد النســـاء أثناء الولادة، ويُقال لها « الدّاية «. لكن في القصّة السّـــالفة تصنـّـف تلك العجوز في خانة المرأة السيّئة. أمّا الصّنف الأكثر جدلاً فهو (العجوز الشـــّمطاء) أو (المشـــعوذة) ويمكن تسمية هذا الجنس بالمرأة الأســـطوريّة، فهي تســـعى للأذيّة دوماً، لها في القلوب رهبةٌ وخوف، نهداها متهدلان – حســـب القصص – علـــى كتفيها، وهي تطارد النّاس. تـُطلق هذه الصّفة في الحياة اليوميّة على المرأة السيئة والقبيحة.

تحتلّ المعاناة من زوجة الأب، الحماة، الضّرة، السّلفة، كأربع مرتكزات أساسيّة مكانة في الفلكلور الكرديّ، وقد قدّمت هذه المرتكزات صورة للمرأة السّيئة فيه.

الإفك والافتراء وغياب الضمير، سبب لتدمير الأسر وخرابها، وتجسّدها المرأة المتزوّجة ذات العلاقات غير الشرعيّة برجال آخرين، وغالباً ما تخرج في نهاية القصّة موسومة بالعار، وتُقتل. هؤلاء الزوجات المتـّخذات أخداناً، لا يمتلكن أنفســـهنّ، يضاجعهن سرّاً أشخاص آخرون، يتمتّعون سويّة. إنهنّ يخطون خطواتهنّ بدراية وتؤدة، يخدعن ويراوغن أزواجهن بشـــكل كبير، يحتلـــنَ عليهم بحنكة ومهارة، كأنْ يتمارضن ليتســـنـّـى لهـــن إمكانيّة اللقاء بالحبيب، فيرســـلن أزواجهن إلى بلاد لا عودة منها من أجل إحضار دواء لا وجود له، لكن في نهاية القصّة يتـّضح كل شيء.

تعالج قصّة « ماء الحياة وتفـّاحة خلات « هذه المسـألة بشكل لافت، إذ تطلب الزوجة المتمارضة من زوجها إحضار شـربة من ماء الحياة وتفاحة خلات، فيتأهّب الزوج للرّحلة تاركاً وراءه كل شـيء، يمرّ على القرية التي تقطنهـا أخته، تخبره الأخت أنه لا وجـود لماء الحياة وتفاحة خلات أصلاً، وتـُسِـرّ له؛ أنّ لزوجتك عشـيقاً، ارجع إلى دارك..إنها تخدعك.! يتنكـّر الأخ والأخت بزيّ باعة جوّالين، يعودان للقرية، ويتحقـّق صدق كلام أخته؛ فزوجته ذات عشيق، يتشارك الاثنان في قتل العشيقين(٣٠).

يغادر الأمير داره في قصّة « بَنگلـَبيز» تاركاً وراءه زوجته سـلطانة التي تراود الوزير عن نفسـها، تسـتمتع معه. للأمير في هذه القصّة حصان سحري؛ ناطق، يخبر ابن الأمير عن علاقة أمه مع الوزير. تُقتل هذه الزوجة في النهاية(٣١).

كلـّما تبحّرنا في قصّة « سـلو وحمـو» ازدادت أعداد الزوجات ذوات العشـيق. يختبئ « سـلو» في إحدى الحظائر، يلاحظ دخـول ثلاثة رجال عراة بالتتالي، واندساسـهم بين المواشي، إنهم عشاق صاحبة الحظيرة التي يختبئ فيها، يدخل زوجها الحظيرة، فيرى هؤلاء الأشـخاص، يخبره « سلو « أنهم عشـاق زوجتك، ثم ينصرف متـّجها إلى داره، يقرع الباب فلا تفتح لـه الزوجة، إنها الأخرى ذات عشـيق، تخبئه في الخابئة، بعد فترة يبيع « سـلو « هذه الخابئة – دون أن يعلم بمحتواها – لرجل يهوديّ، ويطلب منه المشـتري إيصالها إلى بيته، يلاحظ حين يصل، أن لِكنـّات اليهوديّ السّبع عشّاق غرقن معهم في اللـّذة، يفاجئهم حضوره، فيخبئن العشاق بنثر القطن عليهم. يعود اليهوديّ إلى الدار أخيراً وينكشف كل شيء(٣٢). وتنتهي القصّة بقتل العشّـاق السّبعة وعشـيق زوجة « سلو». تخبرنا هذه القصّة أن فرص العيش للزوجة ذات العشـيق وللزوج ذو العشـيقة جدّ ضئيلة. أما في قصّة «سلو» الذي يكتشف أن لزوجته عشيق شاب، يطارحها الغرام والفراش، لا يقوم بقتلها، بل يكتفي بالطـّلاق، ثمّ يتزوّج من أخرى(٣٣). في قصّة «فليأكلْ

خبزه ولبنه» التي صيغت بأسلوب النوادر، يُستدعى الزوج لأداء الخدمة العسكريّة التي تطول سبعة أعوام، وحين يعود يفاجأ بثلاثة أطفال في بيته، يندهش ويحتار، وحين يسأل الزوجة عن أمرهم، تكون إجابة الزوجة غير شافية له. ثمّ يتضح كل شيء ويدرك الزّوج أن هؤلاء الأطفال ليسوا من صلبه[٣٤].

المرأة البليدة:

تزخر القصّة الكرديّة – كما أسلفنا – بأزواج بليدين، وكسالى، ملازمون للبيت، لا يصلحون لشيء، أصبحوا مواضيع للعديد من القصص، وقد صنّفهم المجتمع ضمن مجموعة الأزواج السّيئين. مثلما الأزواج، ثمّة أيضاً نساء من هذا القبيل، امرأة كسولة، بليدة لا تسعى لشيء، تطلب كلّ شيء من محيطها ومن الله، حتى تفقر في النّهاية، وتلوكها الألسن،وتغدو مادّة دسمة لبعض القصص.

ثمّة أم وابنة في قصّة «ليحتدم النقاش»[٣٥]، وأب وابنة في قصّة « وقود«[٣٦]، وفي قصّة « الطريق» العجوز والابنة والقطة[٣٧]. جلّ أبطال هذه القصص، لا يتّخذون التدابير اللازمة لقدوم فصل الشتاء، يقول الأب والأم والعجوز: لا داعي للكدّ والعمل، لأننا ميتون لا محالنا. البنات الثلاث يفكرن، يمنّين أنفسهنّ؛ لابدّ أن يتقدّم عريس ما للزواج بنا حتى ذلك الحين. تقول القطّة إن ماتوا وتزوجن، فسأنتقل أنا أيضاً إلى بيت الجيران وسأصبح قطّتهم. ويأتي الشتاء، لا الأم ولا الأب ولا حتى العجوز يموتون، ولا الفتيات يتزوّجن، وبقدوم الشتاء تسوء وتتشتّت أحوال هؤلاء البليدين الكسالى جدّاً، تستجدي أعينهم رحمة الغير، يهيمون في البراري لتأمين الطعام والحطب، يقتنعون أخيراً أن الحياة ليست سهلة كما توقّعوا. نلاحظ تقارب القصص الثلاث جداً في مضمونها، وكأنها متفرّعة عن بعضها. وهذا يؤكّد أن المجتمع أولى معظم هذه القصص أهمّيّة، حتى انتشرت واشتهرت بهذا الشكل.

قصص من الواقع:

رُويت الكثير من القصص عن حياة الكرد، وسـمّيت هذه القصص بـ (القصـص الواقعيّة)، لقد حصلت هذه الحوادث خـلال الحياة اليوميّة مع الأشـخاص والمجتمع، إنهـا بمثابة مرآة للمجتمع، تضـيء لنا جوانب من الناحية التاريخيّة عن الأزمنة الغابرة، كما أن حوادثها جارية.

من المعروف أن المجتمع الكرديّ مجتمع عشـائريّ مكوّن من العديد من العشـائر والقبائل، من ناحية أخرى كان تأثير الآغا، البيگ، رئيس العشيرة، شـيوخ الدين، الوجهاء على المجتمع كبيراً. أثارت الخلافات والنزاعات بين هذه العشائر انتباه

المجتمع دوماً، احتلت مكانة في ذاكرته وتاريخه، تناقلتها الألسـن حتى غدت قصصاً. فأصبح الاقتتال، وسفك الدّماء، العداوة، والحروب مواد لكثير من القصص.

القصّة الملفتة للانتباه أكثر في هذا المجال هي قصّة « سوتو و تاتو » التي تجري أحداثها في منطقة بادينان، «سوتو » هو رئيس عشيرة «الدوشكان» و « تاتو » هو رئيس عشيرة « الريكان «. تشتعل بين العشيرتين حرب ضروس لا مثيل لها وتخلـّف عداوة دائمة، تنضمّ قوى الدولة، من الآغاوات، وشيوخ الدين إلى هذه الحرب، فيعتدي « سـوتو » وعشـيرته على «تات»وعشيرته غدراً وظلماً أيّما اعتداء، في النهاية يُقتل الكثير من الطّرفين، وتبقى الحرب مستمرّة لكي تأخذ كل عشيرة بثأرها من الثانية، وأخيراً تتدخل أطراف أخرى لإطفاء نار الحرب، ويتحقـّق السلام، ويزوّج « سوتو » ابنته لـ « تاتو ». إنّ وهـب الفتاة كزوجة للخصم تعبيراً عن حسـن النوايا وتكفيراً عن الدماء المسفوكة هي عادة عريقة لدى الكرد، وهي تعتبر رمزاً للسلام. لكن « سوتو « يتمارض في أحد الأيام، يعوده « تاتو » في ثلّة من قومه، وحينما يخلدون للنـوم، ينقضّ عليه « سوتو « وقومه ويقتلونهم شرّ قتلة، وبهذا الشكل ينتقم « سوتو » من عدوّه، ثم ينهض ويحمد الله على نيل ثأره[٣٨].

فـــي قصّة « خطف غجريّة « يُقتل حوالي أربعين رجلاً من عشـــيرة « مال مَزِنان»[٣٩]. يخطف شابٌ من عشيرة مال مزنان فتاة غجريّة، فيهاجمهم الغجر حين يســـمعون بالواقعة ويقتلون أربعين رجـــلاً، ويعودون الأدراج. عندما يدرك رئيس عشيرة مال مزنان فداحة العدد الذي قـُتل من أجل فتاة، يطلب الشـــاب والفتاة ليقتلهما،وعندما يلاحظ مدى عشق الشاب للفتاة يتراجع عن قتلهما، لكنه رغم ذلك يرى أن الزواج من فتاة غجريّة غير لائق [٤٠].

إن القصص التي جمعها « الكســندر جابا» في هذا المجال بكتاب واحد ونشرها تشد انتباه المرء أكثر، أحداثها التي تدور حول وضع المرأة الكرديّة في المجتمع جدّ ملفتة وقويّة.

يتعلق قلب الشابين» شماسي « الثريّ، ميسور الحال، و» جولو « الفقير المحتـــاج، في القصّة الثامنة بفتاة اســـمها « بارنيك « تـُزوّج الفتاة للثريّ، إلا أن قلبها يظلّ معلـّقاً بالشـــاب الفقير، ينشـــب إثر هذا الزواج خلاف بين الشابين، فيقتل كلّ منهما الآخر وتقوم الفتاة أيضاً بقتل نفسها بالخنجر، وتُدفن بالقرب من قبر «جولو».

القصّة الثانية عشـــرة، عن الشـــقيقين «حســـن وچـَلـَـنگ آغا» اللذان يغرمان بحبّ «ليلي خانم» يحتال الأخ الأصغر « چـَلـَـنگ آغا» على أخيه الكبير ويتزوّج من الفتاة، إلا أن عشـــقها لـــ « حســـن آغا « يدفعها إلى قتل نفسها بتجرّع السمّ.

تعالج القصّة التاســـعة عشرة طهارة وعفـّـة وجرأة المرأة. تدور أحداثها عن رجل بدليســـيّ اسمه « جَرگو»، تســـافر زوجته « گوزَلْ خاتون»، إلى أهلهـــا بقصد الزّيارة، وبعد فترة يرســـل « جَرْگـــو «غلامه « كريْت « أي القبيـــح، في إثر زوجته لمرافقتهـــا في العودة إلى ديارها. يراود الغلام في طريق العودة زوجة ســـيّده، وعندما تسنح الفرصة للزوجة تقوم بقتل الغلام وتقطيـــع ذراعيه وجلبهمـــا إلى زوجها. أخيراً تصبح – بســـبب بطولتها – موضع مدح وثناء من قبل الجميع [٤١].

المرأة الحيوان:

لو سلّطنا عين التحليل على القصص الكرديّة للاحظنا أن قسماً منها رُويتْ عن الحيوانات، لأن السّواد الأعظم من الكرد كانت تعيش في قلب الطبيعة، وكانوا يحافظون كثيراً على الحيوانات القريبة منهم في الحياة اليوميّة التي عاشوها سويّة، رعاة الأغنام، الخراف، الأبقار، العجول، والكثيرون غيرهم، كلّ مختصّ من جهته في تربية نوع معيّن من الحيوانات. الحيوانات البريّة وكذلك الدّاجنة الأليفة يخطون – في القصص – مثل الآدميين، يرتدون ملابسهم، ويصبحون جزءاً من حياتهم اليوميّة.

يتشابه الإنسان والحيوان في عدّة أوجه، لكن، وبسبب خبث الإنسان وسوء طباعه أحيانا، نلاحظ أنه يتحوّل في نهاية بعض القصص إلى نوع من الحيوانات مثل: الهدهد، الدبّ، القنفذ والقرد، هائماً في أرجاء الدنيا، إذ يتضرّع أحد أبطال القصّة إلى الله أن يحوّل ذلك الشخص السيئ إلى حيوان، فيستجيب لهم الله في الحال، وهو تحوّل مرتبط بموضوع القصّة وأفعال تلك الشّخصيّات وخلالهم. جميلُ هذه القصص أنها تمكننا من التعرّف على أسباب وجود كل حيوان[٤٢].

شخصيّات بعض هذه القصص هي حيوانات جملة وتفصيلاً، وبعضها تتناول شخصيات هي نصفها حيوان ونصفها آدميّ. وتتميّز بعضها بأسلوب فنيّ يتمثّل في سرد إحدى تلك الحيوانات التامّة قصّة على لسان شخص آدميّ كمثال. إن هذا الفن استحوذ بمفرده على مكانة في حبكة قصّة طويلة.

إن القصّة التي تأتي ضمن قصص أخرى، تحاول الحيوانات أن تعزّز عن طريقها غاية القصّة وترسّخ مغزاها، وحسب هذا الوجه الفنّيّ للسّرد القصصيّ فإن النصائح تُسدى لنا عن طريقها، بأن تقارن الحيوانات بين حالها وأحداث هذه القصص، ثم يتّخذونها وسيلة لتقديم النّصيحة؛ غايتهم الأخيرة. إن غلّبة أوجه التشابه بين الحيوان والآدميين لأمر مثير للانتباه بحقّ.

إن المواضيــع التي تطرحها القصص التي تتنــاول حياة الحيوانات جدّ متباينة، وتأتي في الطليعة موضوع المرأة والزواج. ورائدها في هذا المجال قصّة « زواج الغراب والحمامة «، إنها قصّة تنضح عِبراً ومواعظ. وحسب القصّة فإن آراء الغراب الذكر والحمامة الأنثى تختلف بعد فترة، ويســعيان للطلاق، ينطلقان إلى قاض، ليقدم كلّ حجته ويسرد قصّة للقاضي في محاولة جاهدة لكشف الغبن الذي لحق به من الطّرف الآخر، ويحفظ كلّ ماء وجهه. وحسب إفادات الحمامة التي تسعى للطلاق من زوجها ا لغراب، فإن زوجها ســيّئ، قذر، يتنقّل بين الجيف ويأكل من القــاذورات، تفوح من فمه رائحة كريهــة، ولذا فإنها ترغــب بالانفصال عنه. تتحــدّث الحمامة في حضرة القاضــي بداية عن الظلم الــذي يلحق بالمرأة، وترى فيــه ظلماً كبيرا، أما الغراب فيتوقف عند خيانة المرأة وغدرها محللا. بعد أن يدافع كلّ عن نفسه يقوم بســرد قصّة ليعزز بها حجته، ويثبت صحّتهــا وبداية الرّواية للغراب الذي يســرد قصّة يفضح فيها خيانة المرأة، وفحواها: أن ميرزا محمد يشاهد بأمّ عينيه زوجته وزوجتيْ أخويه عاريات مع أناس غرباء، يســبحون معهم، ويمارسون المتعة واللــّذة سويّة.

بعــد أن ينهي الغراب قصّتــه يأتي دور الحمامة لتبــدي وجهة نظرها للقاضي، بعد بضع كلمات تسرد هي أيضاً قصّة، ومفادها:

أنّ ثمّة رجلاً اسمه « ممو»، حين يحلّ أوان زواجه، يتزوج من ابنة عمه « رَوْشــى » بعد مضي، فترة يتهيّأ ممــو للزواج ثانية، وهذه المرّة بصديقة زوجته في المدرسة. وحتى لا ينزل بــ « ممو»أيّ بلاء، تلبس زوجته بهيئة رجل عجوز وتســمّي نفســها « أحمد العجوز»، وترافق زوجها الذي يجهل أنها زوجته، إنها تســاعد زوجها في مآزقه كي لا تحل به أيّة مصيبة. لكنه ينسى عِشرة « رَوْشى»، ويبدأ بضربها والإساءة إليها، دون أن يدرك عظمة التضحية التي قدمتها له، تسترســل الحمامة فــي قصّتها حتى تثبت للقاضي مدى الظلم الذي يحيق بالنساء على أيد الرجال دوماً وأن زوجها واحدٌ منهم،

لـــذا فهي عازمة على الطلاق. وتنتهـــي القصّة على هذا النـّحو[٤٣] دون أن نعلم كيف أنصفهما القاضي ولمن حاز، ربّما ترك الرّاوي حق إعطاء القرار للقارئ والمستمع.

تعتبـــر قصّة « زواج الحمامة والغراب » توجيهيّة كونها تعالج مشـــاكل النســـاء. فكِلا الزوجين عبّرا وبشـــفافيّة مطلقة، بالأمثلة، وبمساعدة قصص أخرى أسباب الطلاق للقارئ والمستمع.

تلقي قصّة « البوم و الشحرورة » من ناحية العفـّـة والطهارة والإحسان ومدى قوّة منح الثـّـقة للمرأة الضوء على هذا الجانب أكثر، إنها قصّة تترك في النـّـفس أثرا:

يقصد البوم الذي يضلّ طريقه يوماً، عشّ الشحرورة، الأرملة، أمّ العيال. مهما يتضرّع البوم فإنه لا يجد آذاناً صاغية، ولا تفتح الشـــحرورة له الباب. وعندما تبوء محاولات الشـــحرورة بالفشـــل في إقناع البوم، تلجأ إلى وسيلة أخرى؛ بأن تسرد له قصّة مفادها:

ثمّـــة أمير في حلب وله رئيس غلمان اســـمه «علو». يســـند إليه الأمير أمـــور بيته أثناء زيارة الحج. للأمير ثلاث بنات، يطمع علو في النيل منهن، لكن الفتاة الصغيرة ذكيّة، واعية، تفشـــل جلّ أســـاليبه في الفوز منها بشيء. فيرميهـــا في حفرة ريثمـــا يعود والدها، ثمّ يفتري عليهـــا أمامه بأنها حوّلت داره أثناء غيابه إلى خان دعارة، وكانت تبيع شـــرفها – دون رادع – على الطّرقات، بعد هذه الشّهادة تجري الكثير من الأحداث للفتاة، ينوي الأب قتلها وغسل عاره، لكنها، وبطريقة ما تتمكّن من الفرار، وتنفذ بجلدها. وتسترسل الشـــحرورة في ســـرد أحداث القصّة بتمهـّل، لذا ينكدر البوم الذي ينال منه الإعياء، ويطلب منها إنهاء القصّة، لكن الشحرورة تستمر فيها حتى يقع البوم مغشيّاً عليه ويموت، وبموت البوم فإن القصّة الأساسيّة تنتهي[٤٤].

إن قصّتيْ « زواج الغراب والحمامة» و «البوم الشحرورة » توضـّـحان للقارئ بأسلوب غير مباشر حال المرأة، مشاكلها، معاناتها والاضطهاد الذي

تعانيه بأسلوب فنّيّ متميّز. وتُظهران جلياً الجمال الكبير الذي تضفيه (قصّة ضمن قصّة) على القصّتين.

في هذا النموذج من القصص التي تتقمّص الزوجة فيها دور الحيوان، أو العكس تطرح مشكلة من مشاكل النساء. في قصّة « السيّدة خنفساء»، تفلح هذه الخنفساء بعد بحث مضنٍ في اللقاء بزوج هو «الآغا فأر»، يتزوّجان. وبقدر ما كانت السيّدة الخنفساء جميلة، بقدر ما كانت متكبّرة، ومغرورة. لكنها تغدو في نهاية القصّة قرباناً لهذا الغرور والتكبّر؛ إذ تكون نهايتها على يد السيّد الفأر(٤٥).

كما أسلفنا في القصص الثلاثة السّابقة «الغراب والحمامة، البوم والشحرورة، الخنفساء والفأر»، فإن ثنائيّة من الحيوانات تلبس ملابس الأزواج والزوجات، يظهران بمظهر الآدميّين، يتزوّجان، لكننا لا نلتقي في هذه القصص بأيّ زواج سعيد، إما أن ينتهي هذا الزواج بالطّلاق، وإما أن يكون أحدهما سبباً لموت الآخر.

من ناحية أخرى، في بعض القصص، يكون أحد الزوجين حيواناً والآخر آدميّاً، ويتزوّجان. في قصّتيْ «الأفعوان» و «هَمَنْد» (٤٦) يرغب أفعوان بالزواج من ابنة السّلطان، تتحقق أمنيتهما بعد عدّة وقائع ويحققان مرادهما. تتشابه هاتان القصّتان من عدّة نواح، ونستطيع القول أن إحداهما متفرّعة عن الأخرى. يحاول الأفعوان (الزوج) ألا يبدي طبعه الأفعوانيّ بشكل مفرط، وألا يثير انتباه البشر إليه، لكنه رغم ذلك لا ينجو منهم. في النهاية، ينفّذ ما يدور بخلده، يتزوّج بابنة السّلطان.

لو ابتعدنا عن عالم القصّة، الصغير، نلاحظ أن الأفعى معروفة بوحشيّتها، غدرها، وهجوميّتها، ولا تعتبر الأفعى حيواناً محبوباً بين الكرد، وحسب باحثة تركيّة قامت بترجمة العديد من القصص الكرديّة إلى التركيّة هناك ارتباط قويّ بين أعراض مرض الأفعى ووجود ماء آسن. وحسب الباحثة فإن الذين يشربون ماءً آسناً، تكون – حسب اعتقادهم – فرص تواجد الأفعى

في بطونهم أكثر، وهذا سبب وجيه للخوف من الأفاعي[٤٧]. ولكن لا يوجد في الفلكلور والميثيولوجيا الكرديّة هذه الصّورة للأفعى العدوانيّة، القويّة، الشرسة. في قصّة « أميرة الأفاعي « وُصِفت الأفعى بأوصاف إنسانية كبيرة. وحسب هذه الميثيولوجيّات فإن الأفعى بشكلها الميثيولوجيّ؛ نصفها السّفليّ أفعى ونصفها العلويّ فتاة حسناء، جميلة، أصبحت رمزاً للجمال والسّعادة، وصار اسمها حسب الميثيولوجيا؛ أميرة الأفاعي[٤٨].

عندما نقارن بين هاتين القصّتين السالفتين وميثيولوجيا قصّة « أميرة الأفاعي»، ترتسم لنا صورة للأفعى قريبة جداً إلى البشر.

المرأة الأسطوريّة:

المرأة الأسطوريّة والميثولوجيّة، ليست ببشر أو حيوان، وتُعرف غالباً كابنة عفريت، حوت، جنّ، أو شبح، إنهن حوريّات. كما أسلفنا، عندما يقصد أولئك الشّجعان بلاد الضياع والضلال، يلتقون بهنّ، فهي موطنهنّ.

كثير من هؤلاء الشجعان يتعرّفون على بناتهم، يعقدون معهنّ الصداقات، ثم يعودون إلى ديارهم. حينما يخطو آدميّ أول خطوة في بلاد الضياع، تعلم العفاريت والجّان، أن رائحة بني آدم تفوح، لقد انتهك العبيد السّود حرمة أوطانهم، إنهم يتعرّفون على البشر فوراً. ثم يبدأ التحقيق، ويخضع هؤلاء للمساءلة. أحياناً يحدث قتال، صدامات، موت وقتل.

كنا قد أسلفنا؛ حين يتقدّم شاب لخطبة فتاة، يملي عليه والدها شروطاً مستحيلة، والأرض التي تتحقق فيه تلك الشروط هي تماماً هذه الأرض؛ أرض الضياع، لذا ييمّمون وجوههم شطرها. هناك باعث آخر للتوجّه إلى هذه البلاد، وهو المرض المستعصي على الشفاء، إنهم يتتبّعون أثر تفاحة السّعادة وماء الحياة.

أحياناً تبحث بعض النّساء اللواتي يرغبن بالابتعاد عن أزواجهن عن حججٍ وأسباب مختلفة ليرسلنهم إلى هذه البلاد البعيدة.

إن قصّة « ســـليمان الزندي « قصّة مهمّـــة جدّاً في هذا المجال، إذ يُقتل والد ســـليمان من قِبل أحد العفاريت، ثمّ يقوم ســـليمان بقتل ســـبعة من أبنائه وأســـر الوالد، يقوم بربطه ورميه في بئـــر، ثم يغطّيها بصخرة كبيرة، لكن، هذه المرّة تغرم أم ســـليمان بالعفريت، ولكي يتســـنّى لهما اللقاء والاستمتاع دون عناء، تتمارض، وترســـل ابنها في طلب الـــدواء (جـَـبـَـس العفاريت وحليب الأسُـــود). وهي مقتنعة تماماً بعدم عودة سليمان من هذه الأماكن لأن العفاريت ســـتقتله. يذهب الابن في المرّة الأولى إلى بساتين العفريت الأحمر الذي تقع ابنته في حبّ سليمان، وتساعده، تحضر له الجبس الذي طلبته أمه، ثمّ يعود إلى الدار. يقوم الاثنان، أم ســـليمان والعفريت، بتدبير مكيدة أخرى، إذ تطلب منه الأم هذه المرّة (حليب الأسد في جلده). ينطلق سليمان إلى جبل الأسود، تساعده ابنة العفريت ثانية، وتطلب منه تسليم رسالة منها إلى أختها « گـُـلخان» التي تعيش في جبل الأســـود كي تســـاعده هي الأخرى. ويحقق ســـليمان مطلب أمه هذه المرّة أيضاً. لكن بسبب غدر أمه وخيانتها تقوم بفقأ عين ابنها وإلقائه في بئر، أخيراً، وبمســـاعدة بعض عابري الســـبيل يتمكن سليمان من الخروج، يعود إلى الدار، يقتل أمه وعشيقها، ويحرق جثتيهما، ثمّ يتزوّج من ابنة العفريت الأحمر «هَرْدَمْ خان»، ويتحقّق مرادهما.

ثمّـــة مفارقة حـــادّة جدّاً في قصة « ســـليمان الحيّ «. مـــن جهة، الأم الخائنة، القاسية القلب، ومن جهة أخرى، ابنتا العفريت الأحمر « گـُـلخان و هَـــرْدَمْ خان « المعروفتان بطيبتهما، وكنوعين متضادين، بعيدين عن بعض، أصبحـــت كل من الأم وبنات العفريت رموزاً للخير والشـــرّ. بوجود هذين النوعين من النسّـــاء، خلقت هذه القصّة لدى القارئ نوعاً من المقارنة. حيث تمكنت المرأة الأسطوريّة من التغلـّـب على المرأة الإنسانة (بنت حواء) إنها قصّة قويّة من حيث التكنيك.

إن هـــذه القصّة « ســـليمان الزندي « التي جمعها « روجر ليســـكوت» تشـــبه إلى حد كبيـــر، ومن نواح عدّة قصّة « ميمـــون خانم وميرزا مَمود»

التـــي جمعها حاجي جندي. إذ في هذه القصّة تعشـــق أم ميرزا ممّود عفريتاً باســـم « بابـِـر »، وهي بعكس ابنها تماماً، لا تفكـّـر إلا في الشـــرّ. إن كلا القصّتيـــن توضحان قســـوة قلب الأمّهات اللاتي لا عهد لهـــنّ[٤٩]. في قصّة «البلبل الشّــحرور» يلتقي «ميرزا محمود» ببنات العفاريت الحمر، البيض، والســـود. تلك الفتيات تصبحن عوناً له، وتعشقنه، لكن « ميرزا محمود« لا يمسّهنّ قبل بلوغ مرامه، ويضع سيفه حدّاً فاصلا بينه وبينهن[٥٠]. ولأن فعل السّوء هي سمة الجّان والعفاريت في هذه القصص، فإن بناتهم أضحين رمزا للسّلام، والحب، والخير في وجه هذا الظلم والطغيان. هناك عداوة كبيرة بين البنات والآباء، حتى في قصص الأمراء أيضاً كما أسلفنا.

في قصّة « صيد الجبل الأســود» يُعشـــق « ميرزا محمد» من قبل ابنة العجـــوز ذات السّـــبعة رؤوس وكذلك من قبل خطيبـــة العفريت ذو الرّوح الفولاذيّة، مهما تحاول خطيبة العفريت ذو الرّوح الفولاذيّة، أن يصبح «ميرزا محمد زوجاً» لهما الاثنتين معاً، إلا أنه لا يرى ذلك مناســـباً، ويتزوّج أخيراً بخطيبة العفريت ذو الرّوح الفولاذيّة « گـُـلسوم»، ويزوّج ابنة العجوز ذات الســـبعة رؤوس لأخيه[٥١]. إن هؤلاء النساء يجعلنَ من عشقهنّ وجهاً جديداً للمعارضة ضد الظلم والطغيان الذي يمارسه آباؤهنّ في وطنهم.

فـــي الفصل الأخير مـــن القصص الكرديّة، يمتلئ القـــارئ دوماً بالحقّ، والخيـــر، والطـّـيبة كرموز للطهارة. وفي بعض القصص، فإن هؤلاء الذين سجنوا، ولقوا الأذيّة، والعذاب، وحلـّـت بهم المصائب، يرسلهم بطل القصّة إلى الحمّام كي يســـتحمّوا، ويُعتبر هذا الاستحمام رمزاً للطـّـهارة، ليس فقط لإزالة ما علق من أدران بالجـــســـد، وإنما رمزٌ للنجاح والانتصار والحريّة والسّعادة، إن الاستحمام رمز لبداية حياة جديدة.

كفاح المرأة:

إذا حلّلنا القصص الكرديّة التي تحتلّ فيها قضيّة المرأة حيّزاً كبيراً بعين النقد، نرى أن المرأة فيها فاعلة، نشطة، في مجالين، من جهة تقف بقوّة في وجه الظّلم الذي لحق بها وتناضل ضدّه، ومن جهة أخرى هي رائدة، مرشدة تهدي الرجل بمعرفتها وحكمتها إلى جادّة الصّواب، وتسهم في إبداع وخلق صورة المرأة المكافِحة في القصص. السؤال الذي يطرح نفسه بقوّة: هل المرأة تابعة للرّجل، أم الرجل تابع للمرأة؟

تبرهن بعض القصص أن المرأة ليست تابعة للرجل دوماً، بل قد تكون العلاقة عكسيّة، فيمتثل لأمرها.

من المعلوم أن المرأة موكلة في المنزل بأعمال لا حصر لها، ليس فقط داخل المنزل بل خارجه أيضاً، فهي منشغلة دوماً، لذا فصبرها بلا حدود. حين يتشاجر الرجل و زوجته في قصّة « الرّجال لا يصبحون ربّات بيوت « يتأمّر عليها؛ لمَ لمْ يُعدّ العشاء؟ هنا، تطلب منه المرأة تبادل الأدوار، يقوم هو بتدبير شؤون الدار، بينما تذهب الزوجة للعمل في الحقل. عندما تعود مساءً ترى ما قد حلّ بالدار من فوضى عارمة، يندم زوجها على فعلته ويعود إلى حقله في اليوم التالي(٥٢).

نلتقي في قصّة « قرخساجليه» (٥٣) بامرأة مكافِحة تجوب الدنيا، تصادف في رحلتها صنوفاً من الرّجال، منهم من يطلبها للزواج، ومنهم من يتحرّش بها محاولا النيل من أنوثتها، لكنها، في كل مرّة، وبطريقة ما تنقذ نفسها من براثن أولئك الأشخاص. تلتقي مرّة بحاكم له من الزوجات تسع وثلاثون، ويرغب في جعلها الزوجة الأربعين، لكنها تخدعه وتفرّ مع زوجاته التسع والثلاثين. هذه المرّة تلتقي – في طريقها– بأربعين رجلاً يودّون الزواج بأربعين امرأة، لكنها وبمساعدة صديقاتها، تشنّ عليهم هجوماً وتبيدهم عن بكرة أبيهم، ويمضين في طريقهن، لا يلوين على شيء. يصِلن إلى مملكة قد مات ملكها، وحسب أعرافهم فإن الشخص الذي يحطّ الطّير على رأسه

يصبـــح الملـــك. وما أن يُلقـــون بالطائر حتى يحطّ من فـــوره على رأس « قرخساجليه»، وتصبح ملكة لتلك البلاد، بينما تعيّن صديقاتها التسع والثلاثين كوزيرات يســـاعدنها في إدارة شؤون المملكة، وتشكـّل مجلساً يقتصر على النســـاء فقط. أخيراً، تقوم بمحاكمة أولئك الأشخاص الذين اعترضوا طريقها سابقاً، محاولين النيل منها، كلٌ حسب جرمه، ثم تفرّق بين المذنب والبريء(٥٤) .تـُثبت قصّة « قرخساجليه »أن بوسع المرأة فعل المستحيل، فهاهن ينجحْنَ ويحرزْنَ الانتصار تلو الآخر.

نلتقي في بعض القصص بشـــخصيّة المرأة التي تواجه أعداءها، تنتصر عليهـــم، وتحقق مرادها، تنجز أعمالهـــا بعزّة وإباء(٥٥). قصص أخرى أيضاً تثبت أنّ بوسع المرأة أن تكيد للرجل كيداً عظيماً، ترقصه على أصابعها، كما في قصّتيْ «الزوجة العنيدة»(٥٦) و «الأســـماك البريّة»(٥٧) نجد زوجة من هذا الصنف، تســـتطيع إقناع زوجها الذي يصدّقها بأن بوسع الأسماك العيش في الحقـــول. يبلغ عناد المرأة أحياناً إلى حدّ، يقف الموت أمامه مكتوف الأيدي. فعندما يصمّم هذا الصنف على فعل شـــيء، فمن الصّعب جداً ردعهنّ عنه، ولنا أنْ نصنـّفهنّ أيضاً في قائمة النساء العنيدات.

تشـــاهد امرأة وزوجها يوماً، أرنباً يجـــري في الحقل. يقول الزوج: كانَ هـــذا أرنباً، تقول الزوجة: بل كان ثعلباً (٥٨)، وتبوء كل محاولات الزوج في إقناعها بأن ما رأوه كان أرنباً ولم يكن ثعلباً بالفشل، حتى يصل به الأمر إلى حفـــر قبر لها، ربما لترهيبها للعدول عن رأيها، ومع ذلك تصرّ على رأيها: بل كان ثعلباً ....!.

إن المصاعب التي تعترض طريق العشـــاق لا تقف حائلاً بينهم وبين ما يصبـــون إليه من آمال ورغبات، بل يتجاوزونها، وتنتهي القصّة بالسّـــعادة والهناء، وخاصّة المـــرأة التي لا تلين عزيمتها في وجه هذه المصاعب، بل تبقى فاعلة دوماً، تهزأ بأشدّ العواصف.

في بعض القصص تغطـّي المرأة رأســـها بشيء من أحشاء الحيوانات،

تبدّل سحنتها لتبدو على هيئة شخص أصلع. إنهنّ يجرّبْنَ كل الإمكانات ،فقط، كي لا يغدَوْن مصدر شـــكّ وريبة. أن موضوع المرأة الصلعاء، يطلعنا على حيويّة المرأة ونشاطها،وفاعليتها [٥٩].

فـــي خضمّ هذا الكفـــاح، ومحاولات الخلاص تلـــك، تتجلــّى لنا بعض القوى القصصيّة التي تكون حاضرة دوما لنجدة العشـــاق، ومساعدتهم، مثل: الســـجّادة، البســـاط الطائر، طائر السيمر، العصا السّـــحريّة، ابنة أو زوجة العفريـــت[٦٠]. نلاحظ مدى قوّة هذا التعاضـــد، والأخوّة والصّداقة التي تربط بيـــن أبطال القصّة وهذه القوى، والتي تتغلــّب في النهاية على ذلك العفريت القويّ، ذي الرّوح والأبواب الفولاذيّة السبعة التي لا تشفع له في شيء، فنرى كيف يخلــّص « ميـــرزا مَمود « الفتاة الحلوة (ذات الأربعين ضفيرة) من يده، ويحقق لها أمنيتها. إنه مخلــّص النسّاء المظلومات الأكثر شهرة وصيتاً فـــي القصص الكرديّة. نلاحظ أنه وفي نهاية كل قصّة تطير بشـــارة الفرح والنجاة مسرعة إلى الآباء والأمّهات، ونستطيع القول، ثمّة بهجة كبيرة وفرح غامر تـُختتم بهما كلّ قصّة[٦١].

في قصّة « يوسف عازف الطنبور «، بعد محاولات كثيرة، تـُنقذ الفتاة « گـُلبارين«[٦٢] من بين براثن ذي الرّوح الفولاذيّة على يد حبيبها يوسف، ولأن الضّرب لا ينفع في قتله، تـُنتزع منه روحه، ليبقى بلا روح ويموت، وتبقى « گـُلبارين« من نصيب يوسف[٦٣].

في قصّة أخرى، تُنقذ فتاة أخرى اســـمها « بلبل هزار» . وهكذا تـُنقذ الفتيات الثـــلاث (ذات الأربعين ضفيرة، وگـُلبارين، وبلبل هزار) [٦٤] من أيـــدي العفاريت والجّان، ويحققن مرادهن. وباختصار، نســـتطيع القول، أن خلاص المرأة وتحرّرها، هي البذرة الأساسيّة التي تُبنى عليها أغلب القصص الكرديّـــــــــــــــــة.

الجزء الثاني

فكر المدافعين عن المرأة في حكم الأولين

فِكر المدافعين عن المرأة في حِكم الأوّلين

تشـــكّل أمثال الأوّلين جزءاً هاما من الفلكلور الكرديّ، وتســـمّى أحياناً، حِكـــم الأقدمين، وأحياناً أخرى الأمثولة. وهي ثريّة ومتنوّعة، ولها تصنيفات مختلفة. جميع الأمثال القديمة التي جُمعت حتى الآن، لم تحلـّـل أو تشـــرح، ولم تجر عليها دراســـات أكاديميّة وافية. نُشر في هذا المجال دراسة مطوّلة للبروفسور» حاجي جندي « فقط عام ١٩٨٥، هذه الدراسة التي طبعت تحت عنـــوان « أمثال وأقوال المجتمع الكرديّ» وتضمّنـــت بين دفّتيها أكثر من خمسة وعشرين ألف مَثـَـل وحكمة [٦٥]. ويعتبر هذه العمل هو الأشمل على الإطلاق. عدا عن ذلــك هناك عمل للأخوين « أورديخان جليل» و «جليلي جليل»[٦٦]، كما صدر في تركيّا في الســـنوات الأخيرة الماضية بعض الكتب عن الأمثال الكرديّة من قِبل كلّ من «حســـين دنيز» [٦٧] و«ا. بالي»[٦٨]. من جهـــة أخرى، وإن لم نلحظ وجود بعض النتاجات والبحوث المتخصصّة في جمع تلك الأمثال، إلا أنه نُشـــر بين هذه الصفحات معلومات مقتضبة عنها [٦٩].

تقدّم لنا حكم الأقدمين الكثير من المعارف والمعلومات القيّمة، فهي تعتبر كمرآة لفلســـفة حياة الشـــعب الكرديّ. إن هذه الحكـــم المقتضبة؛ المختزلة، والطافحة بالتوجيهـــات، تثرينا – وخاصّة في مجـــال العلاقات الاجتماعيّة والإنسانيّة – بالكثير من النصح والإرشاد.

بأي نظرة فلســـفيّة وحياتيّة تطلـّـع الكرد إلـــى العالم، وإلى الحياة؟ وما مقياس التمييز لديهم بين الخير والشـــر، الصّدق والكذب، والصّلاح والفساد؟ نســـتطيع الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها وبأسلوب جدّ مختصر استناداً إلى حكـــم الأقدميـــن. والمجتمع بدوره وهب هذه الحِكـــم قـــدراً ومكانة: « حِكَم الأولين، كاللـّـبـــنة للبناء«.

تركـّـــز حكم الأقدمين على موضوع المرأة كركن أساســـي، كما تزخر

اللغة الكرديّة بكمّ هائل من التعابير التي نتناولها، وهذا الكمّ يقدّم بدوره الكثير من المعارف السـيكيولوجيّة. وبفضل هذه الحكم نستطيع الخوض بسهولة في وقائع وأحـداث المجتمع الكرديّ كتحليل العلاقـة الزوجيّة، ووضع العائلة بشكل أفضل. وبوسـعنا اتخاذ هذه النتاجات الفلكلوريّة سلـّماً نرتقي من خلاله إلى بعض النتائج والرؤى السيسيولوجيّة عن حال المرأة الكرديّة. كما نستطيع بفضلها – الحكم والأمثال – أن نعرف أنفسنا كمجتمع بشكل أفضل، ونعرّف الآخرين به. فهي المـرآة التي يمكن من خلالها التعريف بالمجتمع الكردي من كل النواحي.

إن الأمثال الكرديّة، لم ينطقها فاه عن محض صدفة، فلكل مثل حادثة أو قصّة، أو قيلت فـي خلاصة حدث مهمّ، إذاً فقد أبدعتها الحاجة والضّرورة. لو أضفنا إليها التجربة البشـريّة لقرون مضت سـنلاحظ حينها أن كلّ مثل إنما وُجد على أسـاس من الحكمة والمعاناة، صُقل فيما بعد حتى أخذ صيغته النـّهائيّة (٧٠).

قسـم من حكم الأولين التي قيلت في المرأة ألقـت الضوء على أحوالها بشـكل مباشر وصريح. أما القسـم الثاني فقد قيلت في أشياء أخرى فتحدثت عن المرأة بشكل غير مباشر، فحينما نقول على سبيل المثال: « الفتاة ضيفة الـدار «.نرغب في توضيح أنه لا يجوز للفتـاة المكوث في بيت أبيها حتى نهاية عمرها، ونسـتطيع – من جهة أخرى– استخدام هذا المثل للأمور غير الثابتة. عندما نوضـّح فقط المعنى الثاني المتعلّق بالمثل، فإننا لا نسـتطيع أن نغضّ الطّرف عن الأصل والأسـاس الـذي قيل فيه هذا المثل وهو حال الفتاة. وهذا يغني البحث ويثري مادّته.

ومن جهة أخرى اسـتفدنا – بغضّ النـّظر عن أمثال الأقدمين – كثيراً مـن معجم التعابيـر الكرديّة لتعزيز بعض النتائـج(٧١)، فالكثير منها تتناول المرأة وتوضّح كيف أولى المجتمع الكرديّ قضيّتها أهميّة بالغة، هي الأخرى – كـحكـم الأقدمين – تنير سـبيل البحث والدراسـة، وهي مختلفة حسب

المناطق واللهجات المتداولـــة فيها، ومما لا ريب فيه أن مقارنتها مهمة جداً وتفضي - يقيناً- إلى نتائج مفيدة، كما أن بمقدور مثل هذا الجهد البسيط أن يفرز الكثير من المعرفة والإطلاع، لكنه يبقى جهداً فرديّاً مستقلاً.

لكي يتعرّف القارئ على الأمثال التي قيلت عن المرأة[٧٢]، نقدّمها متسلسلة حسب الترتيب الأبجدي الكرديّ:

١- إعمار الدار بيد المرأة.

٢- مدبّرة الدار،ربّتها.

٣- نهاية الضرس الموجعة قلعها، نهاية الزوجة السيّئة خلعها.

٤- الفصلُ ربيعٌ، الفتاة شبـــــقة.

٥- يموت الأب ولا يشعر الأبناء، تموت الأم تسوء حالهم.

٦- الريح اللاعبة، والمرأة الكاذبة،سواء.

٧- أب بلا بنات، كجبل دون ماء.

٨- قبر الأب الصّالح على باب ابنته.

٩- الحسناوات، سرّ شهرة القرية.

١٠- قــَبلاً، كان العرش للنساء.

١١- طلاق المرأة من ضرورات الحياة أحياناً.

١٢- لو يممّتْ الكنــّة وجهها شطر أهلها، وإن على رأسها فستذهب.

١٣- جهاز العروس على عاتق الأم.

١٤- بالأماني لن تظفر بجدائل الحبيبة.

١٥- فلتكن المرأة عفيفة، ولتكن بين جيش من العسكر.

١٦- فلتكن عذراء، ولتكن عجوزاً.

١٧- فلتلد صبيّاً، حتى وإن أسميناه اسم بنت.

١٨- لو كان الأخ لخير الأخ طالباً، لما نكح أرملته.

١٩- فلتتزوّج على يتامى، ولا على ضرّة.

٢٠- اعبث بمزار وليّ، ولا تدنّس سيرة العذارى.

٢١- إن وُجد رأسٌ فالقبّعات كثيرة.

٢٢- قُدِ الصبايا إلى الذبح بالخنجر، ولا تفترِ عليهنّ بسوء خبر.

٢٣- العروس كما يشاء قلب العريس.

٢٤- الكنـّة همّ حماتها.

٢٥- هناك كنـّة مصدر اتفاق، وهناك أخرى مصدر شقاق.

٢٦- العروس على صهوة الحصان، لا أحد يعلم لمن ستؤول.

٢٧- الكـنـّة خجلة، الوجه مغطـّى والبطن معرّى...!

٢٨- العروس على الحصان، لا أحد يعلم ستكون قسمة من.

٢٩- من شدّة حب الكنـّة لأهلها، لو أذنتَ لها لركضت إليهم حافية.

٣٠- كنـّة العمّ، بين التبن والتراب، كنـّة الخال في أحسن حال.

٣١- كنـّة الدار، زينة الدّار.

٣٢- حبلت الكنـّة فأنجبت بنتا، قالوا: ذنـْب الصبيّ.

٣٣- كنـّة متقاعسة عن أشغال الدار، وللشباب تأتي بالكؤوس والملاعق.

٣٤- الكنـّة طيّبة، الحماة أم رؤوم.

٣٥- استعجلنا قدوم الكنة.. لا زلت الأخف حركة من أهل الدار. أطعم الثيران والمواشي.

٣٦- الكنـّة دون لسان، والحماة لا دين لها ولا إيمان.

٣٧- الكنـّة ابنة الخال، فهي في أحسن حال.

٣٨- الكنـّة التي خنقت سبع حماوات، أخافها صوت الجرّة.

٣٩- أنا بائسة، أصبحت كنـّة.

٤٠- عيون المُلا على كنـّة الجيران.

٤١- مهما تكن الزوجة طيّبة، فالزوج سيء.

٤٢- زوجة الأب لا تصير أمّاً.

٤٣- هاجت أحزان الأمّ، يسّر الله الهمّ

٤٤- كانت أمّاً، فأصبحت زوجة أب.
٤٥- شاهِد الأمّ واخطب ابنتها.؟
٤٦- سريعاً يصل (سمعة، شهرة) الفتاة إلى دار الفتى.
٤٧- شاهد الأم واعشق الفتاة.
٤٨- أصبحت الأم زوجة أب، وأصبح الأب من مسيحيّ « كاڤار «.
٤٩- كيفما تكن الأم، تكن الابنة.
٥٠- تشاجرت الأم والابنة، صدّقهم البلـُـهاء.
٥١- الأم هدهدتـْـها، الأمّ أرضعتـْـها.
٥٢- الأم أغلى من الأب.
٥٣- تشاجرت الأم والابن، صدّقهم الحمقى.
٥٤- الأم والأب، كالجناحين.
٥٥- إن لم تكن الكلبة شبقة، لا يقربها الكلب.
٥٦- صاحب القلب الجبان لا يفوز بالصّدر الأبيض.
٥٧- عشق أخت الزوجة، فصار يتحجّج عليها.
٥٨- الأم والابنة تختصمان أيضاً.؟
٥٩- لو نضجتْ أنوثتي، أعرف كيف سأحكم تكـّـة سروالي.
٦٠- إنه هيام الفؤاد، وليس أكلة برغل، لتغرف منه ملاعق وتمضي
٦١- عجوز غابر، للهمّ مغاور.
٦٢- أقول: أنا خادم، يقول: ليس للخبر بين الفتيان والفتيات أهميّة.
٦٣- امنح الثور لفاقد الثور، وامنح زوجة لفاقد زوجته.
٦٤- من المهم أن تكون العروس برضا العريس.
٦٥- قالوا: يا عم، زوجتك كالحجر، رد: هي أفضل من المنـّـة.
٦٦- الرجال زينة النساء.
٦٧- كل ذات ضفائر شقراء يحرسها رجل ذو شوارب حمراء.
٦٨- كل ذات ضفائر حمراء يقابلها رجل ذو شوارب حمراء.

٦٩- إن لم تعشقه الأم أولاً، لا توافق على خطبة ابنتها.

٧٠- حتى أنهت الجميلة زينتها، انتهت الحفلة.

٧١- المرأة زينة العمر.

٧٢- الزوجة فاسقة، الرماد يُهال على رأس الزوج.

٧٣- المرأة عصا مكسورة.

٧٤- المرأة جدار الدار من الداخل، والرجل جداره من الخارج.

٧٥- تقول المرأة، لأكن محظوظة، ولأكن حينها بعين واحدة.

٧٦- تستطيع المرأة أن تحيد المرأة عن الطريق، الرجل لا يستطيع.

٧٧- بوسع المرأة التلاعب بالرجل، كما بمنديل.

٧٨- المرأة هي من تؤسّس البيت.

٧٩- بموت الزوجة، يتحرّر الرجل.

٨٠- ليس للمرأة أسرار سوى سرّ هواها.

٨١- المرأة بُحيرة، والرجل نهر.

٨٢- طوبى لتلك المرأة، مربيّة أبنائها.

٨٣- بعض النساء، يضاهين مئة رجل.

٨٤- هناك امرأة لزوجها فلـّة، وامرأة لزوجها علـّة.

٨٥- هناك امرأة تفوق الرّجال.

٨٦- بعض الزوجات كالأخ، وبعضهن قاطع صلة الأخ.

٨٧- بعض النساء كالبستان المحاذي للقرية.

٨٨- الزوجة أصناف: زوجة، وعلـّة، وبلسم الفؤاد.

٨٩- ثمّة زوجات، وثمّة زويجات.

٩٠- الرجل رجل، والمرأة مرأة.

٩١- المرأة قلعة الرّجال.

٩٢- المرأة نبع الحياة.

٩٣- المرأة قلعة، والرجل أسيرها.

٩٤- بعض الزوجات كأفعى نصف مقتولة.

٩٥- إذا أحبّت المرأة، بوسعها ثقب الحجر.

٩٦- الزوجة ترفع من شأن الرّجل.

٩٧- الزوج والزوجة متّفقان كقطعة خيط.

٩٨- إذا لم تستح المرأة، فلن تخاف الرّجل.

٩٩- النّساء درجات.

١٠٠- الزوجة عماد الدار.

١٠١- الزوجة سيف يسند ظهرزوجها.

١٠٢- الزوج والزوجة كالفأس والمعول.

١٠٣- الزوجة الصالحة، شقيق زوجها.

١٠٤- لا تخجل المرأة إلا من نفسها.

١٠٥- الرجل والمرأة ليسا طربوشاً أحمراً، يعتمرها كل يوم رأس.

١٠٦- المرأة الحسنة، أفضل من ألف رجل سيء.

١٠٧- الزوجة الحسنة، أنيس.

١٠٨- الزوجة الجميلة كارثة على الرأس.

١٠٩- المرأة الوحيدة تهتاج، والرجل الوحيد محتاج.

١١٠- المرأة الوحيدة لا تخجل.

١١١- الزوجة العقيمة لا تبالي بالدار.

١١٢- الأرملة لا تدخل بيتاً. [أيّ لا يتزوّجها أحد]

١١٣- الأرملة عرضة للأقاويل.

١١٤- الأرملة كشهر آذار، تبكي تارة، وتارة تضحك.

١١٥- يد الأرملة على خدها دوماً.

١١٦- الزوجة الفاضلة، تنهض بزوجها.

١١٧- الزوجة الصّالحة تجعل الرجال وزراء، والطالحة تجعلهم حقراء.

١١٨- من لها ابنتان، تنطّ نطّتان، لا هنا، ولا في جزيرة بوطان.

١١٩- الزوجة الفاضلة تحوّل دار زوجها إلى عرس دائم

١٢٠- لا ابتلى الله حتى عدوّي بالمرأة الثرثارة.

١٢١- الزوجة الدنيئة تحقّـر الزوج الصّالح، والصّالحة ترفع من شـأن الزوج الدنيء.

١٢٢- الزوجة الشجاعة تقول: ابتعد عني، حصاني قويّ.

١٢٣- المـرأة غير الظريفة توجع عيون الرّجـال، أما الظريفة فتوجع قلوبهم.

١٢٤- الزوجة الأخيرة كالرّقعة التي على نقيض الثوب.

١٢٥- الزوجة المسيئة لا تُقتل، ولا تطلّـق.

١٢٦- الزوجة الخجولة تعادل شعباً، والزوج الخجول يعادل ثوباً.

١٢٧- الزوجة الحسنة صيد، والسّيئة قيد.

١٢٨- أنت ابن المنطقة التي تنحدر منها زوجتك.

١٢٩- المرأة السيّئة وصمة عار للعشيرة كلها.

١٣٠- زوجته أصيلة، لذا فداره مشرقة.

١٣١- أتريد من زوجته قبلة، إذاً فانتظره في ساحة الوغى..!

١٣٢- الزوجة النؤوم، يشيخ زوجها باكراً.

١٣٣- زوجة الأخ، تضحّي بالأقارب عشاءً للذئاب.

١٣٤- زوجة الأخ كالذئبة.

١٣٥- إرادة المرأة تخرق الجدران.

١٣٦- رغبتْ المرأة، فأغضبت زوجها.

١٣٧- قالت: ليتني كنت زوجة امرئ حكيم، ولا ضير إن عشـت يوماً واحداً.

١٣٨- تخاصمت زوجات الإخوة، فاتّسعت بينهم الهوّة.

١٣٩- ربّة الدار محرومة أبداً.

١٤٠- ربّة الدار إمّا ملعونة، أو محرومة.

١٤١- لا تأخذ الفتاة بزمام الفرس.

١٤٢- بصداق راعي العجول لا تـُطلب ابنة الملوك.

١٤٣- الفتـاة تفاّحة على شـجرة، كلٌّ يرميها بحجـر، هي نصيب من يصيب.

١٤٤- الفتاة مزار.

١٤٥- ظلّ دون زواج، كُلّ من انتظر العشيقة.

١٤٦- المرأة توقف حمّام الدمّ.

١٤٧- الزوجة للزوج كـسَيْفٍ ذو حدين.

١٤٨- المرأة ضلع أعوج.

١٤٩- الزوجة مرآة دارها.

١٥٠- بعض الزوجات يعادلن مئة رجل وأكثر.

١٥١- ثمّة امرأة تحوّل الشعير قمحا، وأخرى تجعل القمح شعيرا.

١٥٢- الزوجة القليلة الأصل تلقي ثوبها فوق رأسها.

١٥٣- الأرملة مرائية.

١٥٤- المرأة الصّالحة، تـُصلح معها الزوج أيضاً.

١٥٥- المرأة طويلة اليد، منبوذة أبداً.

١٥٦- يرث الابن عصا الأب، والبنت مغزل الأمّ.

١٥٧- الزوجة اللـصّة، محتومة الطلاق.

١٥٨- الأصيلة تلـزم دارها وإن أهلكها الجوع والعطش في الحال، أما السّيئة تخرج، وتذل الرّجال.

١٥٩- الأبناء يشبهون الآباء، والبنات يشبهن الأمّهات.

١٦٠- الكـرديّ يبجّل، زوجته، حصانه وسـلاحه أكثر من أيّ شـيء آخر.

١٦١- لأنـه لا يطيـق زوجته يقول: لمـاذا تهزيـن بمؤخرتك وأنت

تنخلين.

١٦٢- أهل الدار شباعى، ربـّتـُـه لبوة.

١٦٣- دار بلا زوجة، كطاحونة معطـّـلة.

١٦٤- إذا كانت دار زوجها خزنة، تبقى الزوجة مستجدية لأهلها.

١٦٥- الدار التي ربـّتـُـه مريضة، بابها مقفل.

١٦٦- الدار التي لا يوجد فيه طحنة، ربـّـته مجنونة.

١٦٧- نهد الفتاة زينة، نهد العجوز علـّـة.

١٦٨- إذا تحسّنت أحواله، إما أن يقتل الكرديّ رجلا، أو يخطف فتاة.

١٦٩- الرجل السيئ قد عضّ - يقيناً - ثدي أمّــه.

١٧٠- يموت الرجل دفاعاً عن شرفه وعرضه.

١٧١- الرجال مختلفون، وكذلك النساء.

١٧٢- إذا تعاند الزوجان، انهارت الدار.

١٧٣- اختبأ الرجال في خلايا النحل، وأرسلوا النساء إلى النجدة.

١٧٤- زوجة الرجل الطـّيب قويّة.

١٧٥- لأجل عرضه، يغرق الكرديّ - كمدأ- في ملعقة ماء.

١٧٦- زوج الاثنتين، أسير.

١٧٧- لأنه لا يطيقها يقول لها: لماذا تهزين بمؤخرتك وأنت تعجنين.

١٧٨- عرض المرأة سلاح زوجها.

١٧٩- المرأة تصون عرض زوجها.

١٨٠- لا خيــر في الزوجة الهـبة، والغلام الهبة [الذي يعمل بالمجّان]، والمكان المنحدَر.

١٨١- كلاهما غير مستحبان: المرأة الضحوك، والرجل الخجول.

١٨٢- ضلع المرأة أعوج. لذا لا اعتبار لها.

١٨٣- لا تصبح العجوز داعرة بمضاجعة واحدة.

١٨٤- ما إن جاء العجوز خاطبا حتى بدأت تساومه في المهر.

١٨٥- الفتيات بنات الغير.

١٨٦- الابنة سراج الغير.

١٨٧- بعض الفتيات يضاهين سبع فتيان.

١٨٨- ثمّة فتاة كالدالية، يقطف ثمارها كل المارّة.

١٨٩- الابنة ضيفة في الدار.

١٩٠- الفتاة بطيخ ناضج.

١٩١- الفتاة التي تزوجت دون مهر، سليطة اللـّسان

١٩٢- ابنة فلان، مهرها يساوي دم رجل.

١٩٣- فتاة ساذجة، أربكت قرية بأكملها.؟

١٩٤- أبو البنات، أمير.

١٩٥- رمت الفتاة العاشقة بالقدح، فخرقت الجدار.

١٩٦- أيّام الصّبا سـعادة، فترة الزواج ورد نضر، هزُّ المهدِ تسـاقطٌ للريش وتهيّضٌ للأجنحة.

١٩٧- هروب المرأة (مع حبيبها) من ضرورات الدنيا.[الخطيفة عادة]

١٩٨- جمال المرأة قلنسوتها.

١٩٩- جمال الفتاة جدائلها.

٢٠٠- غابت الشّمس ثانية، فآن إفطار الصّبايا.

٢٠١- الأسد أسدٌ، رجلٌ كان أو امرأة.

٢٠٢- تتهارش الكلاب على إناثها.

٢٠٣- مشورة النساء فقط في حَلـْب الشياه.

٢٠٤- هي هكذا هادئة، كجدائل متهدلـّة.

٢٠٥- طار النوم من عيون الصغار، والحياء من وجه الكنـّة.

٢٠٦- بعد إن طلـّق زوجته، قال: كوني عشيقتي.

٢٠٧- من يطلـّق الزوجة، لا يتراجع..........

٢٠٨- ابتروا يد الأم إن ماتت واضربوا بها أيتامها.

٢٠٩- الأطفال لأمهاتهم، لا لآبائهم.

٢١٠- لا ييتـّم الأولاد بموت آبائهم، بل أمهاتهم.

٢١١- يكبر الطفل على كتف الأمّ.

٢١٢- الرجل يطلب دوماً، لكنه لا يستطيع دوماً. المرأة تستطيع دوماً، لكن لا تطلب دوماً.

المرأة نبع الحياة:

إن أحد أكثر الأمثال التي تثير الانتباه حينما يخوض المرء في فكر المدافعين عن المرأة، هو دون شكّ: «المرأة نبع الحياة». ترى، كيف بلغ المجتمع الكرديّ هذا المستوى من الثقة بالمرأة؟

من أجل ظهور أجيال جديدة ودوام المجتمع البشريّ باستمرار إنجاب الأطفال، اُعتبِرتْ المرأة راعية لاستمرار هذا الوجود، مثلها مثل الفاكهة، رمز دائمٌ للخير والبركة. وهبت الحياة – بإنجاب الأطفال – طعماً ولذة، وأنقذت المجتمع البشريّ من الضياع إلى يومنا هذا. لو تأمّلنا في الأسر كثيرة الأطفال، سنلاحظ أن حب الأطفال كموضوع مرتبط بحبّ المرأة، تلك المرأة الكرديّة الولودة، عُرفت من قبل المجتمع بـ : « رَحِمُ التسعة والتسعين روحاً ». وبهذا الشكل، فإن المرأة – برأي المجتمع – أضفت على الحياة بهجة، وبهاءً، جمّلتها. إن هالة التقديس هذه التي تكبر وتتعاظم حول المرأة، تصل في مَثلٍ آخر إلى درجة كبيرة من التقديس والسموّ: «لمرأة سحر الحياة».

إن هذه الأمثال الذهبيّة تلقي الضوء، يقيناً، على المكانة المتألـّقة للمرأة في المجتمع الكرديّ، وتجعلها أكثر تميّزاً وتوهّجاً. لقد اعتـَبَرت المرأة إنجاب الأطفال هبة عظيمة، لأنها ترى فيهم قطعة من روحها، وهذا بدوره عزّز لدى المرأة شعور الرحمة والشفقة والسخاء والخوف على أبناءها. إن هذه الحقيقة جعلت المرأة ترتبط ببيتها ارتباطاً وثيقاً، يقول المثل: « المرأة العقيمة لا تبالي ببيتها ». إن قلب المرأة يبقى معلـّقاً بأطفالها حتى الموت.

باختصار كما يقول مثل آخر: «المرأة أنيس».

قد لا نســـمع هذه الأمثال القيّمة في المجتمـــع الكرديّ اليوم، لأن الحياة كفيلـــة بجعلنا خائبين، بليديـــن. لكن بالرغم من هذه الأمثـــال، فإن الفلكلور يوجّهنا بنصائحه نحو حياة بهيجة، ســـعيدة، ويبقى لنا كأفكار وآراء: « قبلاً، كان العرش للنـّســـاء «. إن هذا المثل ينتقد من جهة سيّئات مجتمع اليوم، والتقصير الحاصل بين الزوجين، ومن جهة أخرى فإنه يبني ويقوّي الجسور بين الماضي والحاضر والمستقبل بشكل فلكلوريّ. كما أن حكم الأقدمين تفتح لنا أبواباً، وتغدو مرجعاً لدراســـة أركان الأســـر الملكيّة (زوجات وأمّهات الحكـّام)

مـــاذا يفضّل الكرد غالباً؟ إن جواب هذا الســـؤال يكمـــن في رومانتيكيّة الكرد. فالكرديّ يفضّل زوجته، حصانه، وســـلاحه على أيّ شيء آخر. مثلٌ آخر يوضـــّح هذا الكلام بشكل أفضل:

– إذا تحسّنت أحوال الكرديّ، فإمّا أن يقتل رجلاً، أو يخطف فتاة .

من خـــلال الأمثال التي قيلت في المرأة تتجلـــّـى المكانة العظيمة التي خصّها بها المجتمع الكرديّ، وكيف أنه اختارها كمقياس لرقيّه وتطوّره:

– بالأماني لن تظفر بجدائل الحبيبة.

– صاحب القلب الجبان لا يحظى بالصّدر الأبيض.

حين نســـتجمع هذه الأقوال التي مدحت المرأة وأثنت عليها، وجعلت من حالتها موضوعاً أساســـيّاً له، نلاحظ أنها، أي المرأة، قد بنت لها عرشـــاً في فضاء الفلكلور الكردي، تزاول من خلاله مسرّة دائمة وعيشة أبيّة، مبهجة.

المرأة عماد الدار:

يتكوّن المجتمع – كما هــو معروف – من عدّة مجموعات صغيرة، وكل منهـــا يتألف من عدّة أسَـــر. ترى، من يتحمّل المســؤوليّة الكبيرة على عاتقه لاستمراريّة ومستقبل كل أسرة؟

نســـتطيع الإجابة على هذا التســـاؤل اســـتناداً إلى حِكـــم الأقدمين: تكوين الدار بيد المرأة. إن هذا المثل يُســـنِد من جهة وظيفة للمرأة ومن جهة أخرى مســـؤوليّة. فالمرأة تفكّر دوماً في الحفاظ علـــى الأطفال، وإدارة أعمال الدار الداخليّة كالنظافة وإعداد الطعام وكذلك في إبداع وانتاج كل ما هو جديد. مثل آخر يعزّز ســـابقه: « تكوين الدار وقفُ على ربـّـته «. مثل آخر قريب إليه: « المرأة هي من تكوّن الدار «. إذا حلـّلنا هذه الأقوال بدقـّـة، نلاحظ – دون جهد – أن المرأة لا تكوّن الدار فقط، بل تدير شؤونه وتحافظ عليه:

«الرجل نهر، والمرأة بحيرة «. مثل آخر مرادف: « إن كان الرجل نبعاً فالمرأة بحيرة».

أي- أن المرأة هي التي تجمّع وتدّخر، وتمارس دوراً اقتصاديّاً مثل بنك. فكلمة (Lîçe) تُستعمل للدلالة على البحيرات الصغيرة وتجميع المياه، وهاتان المفردتان تلقيان على عاتق المرأة مســـؤوليّة كبيـــرة، فربّة الدار هي مصدر سعادته: « أهل الدار شِباعى، فربـّـتـــه لبوة «.

إن المكانة التي منحها المجتمع للمرأة لم يمنحها لغيرها، لقد اعتبرها الرمز الأكبر للشـــرف، وتستعمل مفردة المرأة في كثير من الأحيان مرادفة للشرف، لقد تداخلت المفردتان كثيراً. يقول المثل:

- لأجل عرضه، يغرق الكرديّ – كمداً– في ملعقة ماء.

مثلٌ آخر يوضـّـح أهمية الشّرف: « الغيرة والشرف لا يقدّران بالمال «. إن الرجل يعتبر شـــرفه فوق كل شيء، وبوسعه أن يضحّي بروحه من أجل ذلك. المرأة والشـــرف تعنيان وجود الرجـــل أو عدمه. مثلٌ آخر يوضح هذه الحقيقة: «عرض المرأة ســـلاح زوجهـــا». عرض المرأة من عرض الرّجل: «المرأة تصون عرض زوجها».

فراغ الأم لا يُسدّ:

تـَلقـــى الأم في الفلكلور الكرديّ مكانـــة عظيمة، لأن لها باع طويل في مجـــال تربية الأطفال، وهذا غير خاف على المجتمع، لذا فقد أولاها من بين جميع صنوف النساء قدراً ومنزلة عظيمة لا مثيل لها، كما يقول المثل:

- هاجت أحزان الأمّ، يسّر الله الهمّ.

والمجتمـــع بدوره حينما يقارن بيـــن الأم والأب، فإنه يتعاطف مع الأم، معلناً تضامنه معها، يقول المثل: « الأم أغلى من الأب «. فلمَ تغنـّـت الألسن بهذه العبارة منذ مئات السنين يا ترى؟

يتكفـّـل المجتمع بالردّ على هذا التساؤل بعدة أمثال من واقع الحياة:

- الأم هدهدتـْـها، الأمّ أرضعتـْـها.
- يكبر الطفل على كتف الأم.
- الطفل لأمّه،لا أبيه.

قيلت هذه الأمثال العظيمة في حقّ الأمّ بسبب جهودها العظيمة في مجال تربيـــة الأطفال، وبعضها الأخرى قيلت في النســـاء بشـــكل عام. نلاحظ أن المكانة العظيمة التي منحها المجتمع للأم لم يمنحها للأب، بل قسّم هذه المكانة وهذا القدر حسب تعب وجهد كلّ منهما، يقول المثل:

- يموت الأب ولا يشعر الأبناء، تموت الأم تسوء حالهم.

ويُظهر أحد الأمثال سوء بعض الرجال:

- عض الرّجل السّيئ نهد أمّه.

إن حظي أحدهم بمكانة ما، لم يكن هناك مثلٌ ينطبق عليه، أبدع المجتمع في ذلك قولاً: « ولج فلان من النـّـاس بطن أمّه «.

هناك الكثير من النّاس، يتحاشون – تماشياً مع المجتمع – أن تدعو عليهم أمهاتهم، فإن قالت الأمّ: لا أســـامحك (حرامٌ عليك حليبي) بقي ذلك الشخص

تحت تأثير ضغط نفسيّ وروحيّ، تتقاذفه الأفكار والهواجس. ونراه يربط بين تلك الأدعية بالشرّ وبين عدم توفيقه في الحياة اليوميّة. والمجتمع بدوره يعير لهذه الأدعية بالشرّ من قبل الأمّهات آذاناً صاغية، ليوجّهها في المستقبل، لأنه لا يقبل أيّ تعدّ على حقوق الأمّهات. بعبارة أخرى فإنه من المحال سدّ فراغ مكانة الأمّ وغيابها بسرعة.

اعتبر الفلكلور موضوع زوجة الأب أساسيّاً، فإن توفّيت زوجة أحدهم، بقي الأولاد تحت رحمة زوجة الأب، التي لم تملأ فراغ الأمّ يوماً، فالأم وزوجة الأب هنا على طرفيْ نقيض تماماً. والمثل الكرديّ التالي يوضح هذا التناقض جليّاً :

- ابتروا يد الأم إن ماتت واضربوا بها أيتامها.

بعبارة أخرى،فإن هذا المثل يصرخ: إن يُتِّم الأطفال، فلا تجعلوهم تحت رحمة زوجة الأب.

المساواة بين الرجل والمرأة:

لقد اعتبر الفلكلور الرجل والمرأة من الناحية الإنسانيّة كـُـلاً واحداً، وما صغـّـر من شـــأن المرأة، أو حطّ من قدرها أبداً. رغم أنه يُنظر إليها أحياناً في الحياة اليوميّة بشكل قاصر، ومقزّم، وتتعرّض لظلم كبير من قبل الرّجل، إلا أننا لا نصادف هذه النظرة الســوداويّة في الحياة الفلكلوريّة. التقصير لا يكمن في الفلكلور إذاً، وتلك الحالة المزرية مرتبط بعدة عوامل أخرى. مثلٌ كــرديّ قديــم يحلل الظلم الذي تتعرض له المرأة بشــكل صريح: « المرأة عصا مكسورة ».

يـــرى المجتمع أن الأكثر حظاً من التعب والإجهاد، هي – دون شـــك – ربّة الدار، وهي في الآن ذاته الأقلّ حظّاً في أمور كثيرة، وهذا الحرمان هو إجحـــاف بحقـّـها، وظلمٌ بيّن، لذا فقد تصدّى المجتمع لهذه الظاهرة من خلال عدّة أمثال:

- ربـّـة الدار محرومة دوماً.
- ربـّـة الدار، إمّا ملعونة، أو محرومة.
- المرأة عصا مكسورة.

هــذه الأمثال تؤكّــد أن المجتمع انتقد هذا الإجحـــاف الذي مورس بحق المرأة، وأشـــار إلى مواطن الخلل واللامساواة مع المرأة. حينما نمعن النظر في بعض الأمثال الكرديّة نلاحظ أن المجتمع قد فضّل المســاواة بين المرأة والرّجل على كل شـــيء، ولم يكتفِ بالإشـــارة إليها، بل طالب بها من خلال بعض الأمثال:

- الأم والأب، كالجناحين.
- الأسد أسدٌ، رجلٌ كان أو امرأة.
- المرأة جدار الدار من الداخل، والرجل جداره من الخارج.
- الرجل والمرأة متساويان.

نصادف المثل الكرديّ: « الأسد أسدٌ، رجلٌ كان أو امرأة «، كثيراً. هذا المثل الشـــعبيّ والرّائج بين الكرد أصبح رمزاً لمساواة الرجل والمرأة. هذه الحكم القيّمة تبيّن نظرة المجتمع للمرأة بشـــكل صادق، وجليّ، وبنفس الوقت لا تؤكـــد على وحـــدة المرأة والرّجل من ناحية المزايـــا والخلال. لقد أثبت المجتمع هذا الاختلاف، ووضع له حدوداً، كما في المثل القائل:

- الرجل رجل، والمرأة مرأة.

إن كلمة المخنـّث أو (النسونجي) تستخدم في اللغة الكرديّة للدلالة على تداخل هـــذه الحدود، كما تطلق على الرجل الذي يتدخّل في أعمال النســـاء كثيراً. كما وأوضح المجتمع المســـاواة بين المرأة والرّجل بطريقة أخرى، من خلال عدّة أمثلة:

- هناك امرأة تفوق الرّجال.
- بعض النساء يضاهين مئة رجل.
- الزوجة الحسنة أفضل من مئة رجل سيء.
- ابنة ضريرة، أفضل من ابن بلا غيرة.
- ثمّة بنات أفضل من سبعة أبناء.
- ابنة فلان تساوي دم رجل.

في إحـــدى التعابير الكرديّـــة، تـُنعت المرأة الشـــجاعة والحكيمة التي تتعرّض لموقف مســـاءلة: « إنها تجيب عن ســـبْعَة رجال «. وهذا الصّنف يعـــرف بين الكرد بـــ (ابنة أبيهـــا)، وإذا غلب الطابع الذكوري على المرأة ســـمّيت آنذاك بـــ « المرأة الرجل – المرأة المســـترجلة « . تؤكـّـد الأمثال الكرديّة أن الرّجل لم يكن في أيّ وقت أفضل من المرأة، ولا أقوى ولا أكثر نباهة، كلاهما متكافئان، كلّ – حســـب جهده – يجاهد لبناء عائلته ومجتمعه. كما أشـــار المجتمع إلى وجود أشـــخاص غير جديرين بين كلا الجنسين، فلا شيء مطلق البتـّـة.

عندمـــا يقع امرؤ في ضائقة، فإن المرأة هـــي أول من يهرع لنجدته: «

المرأة قلعة الرجال ». وعندما تراق الدماء، ويقتل الرجال، وتحدث العداوات بين الأسر والعشائر الكرديّة، يكبر دور المرأة، التي تعتبر نفسها طرفاً مسالماً، ومُصلحة ذات البَيْن، لإخماد نار الفتنة. تغلق الطريق أمام هذا الاقتتال الدّامي، الذي لا مبرّر له، إنها لا ترغب في المزيد من الدماء:

- عندما تتدخل المرأة في القضيّة: تسوّى الدّماء.
- اختبأ الرجال في خلايا النحل، وأرسلوا النساء إلى الحرب.

جميع هذه الأمثال توضح أن الرجل والمرأة كلاهما، بشر، ذا روح وجسد، وبمقدور الاثنين - إذا سنحت الفرص - تحقيق تحوّلات نوعيّة في المجتمع، وكلاهما يشارك في الحياة حسب قدرته، وبموجبها يحتل مكانته. فلا قوّة تستطيع التغلّب عليهما إن تشابكت أيديهما، وشدّ كلّ منهما أزرَ الآخر: « الزوج والزوجة كالفأس والمعول ». ونستطيع استخلاص أثر المساواة بين المرأة والرجل من خلال هذا المثل.

الزوجة الصّالحة والزوجة السّيئة:

رغم أن المجتمع الكرديّ وهب المرأة مكانة رفيعة، إلا أنه وضع في الحين نفسه حداً بين الزوجة الصّالحة والزوجة السّيئة، فأثنى على الصّالحة ببياض الوجه على الدوام، بينما عاب على السّيئة كذلك سواد وجهها الدائم لمواقفها المخزية. وقد تلافى المجتمع خلط كيْلهم بالمكيال عينه، واستدركه. والمثلان التاليان يلقيان الضوء أكثر على هذه الحالة:

- ثمّة زوجات، وثمّة زويجات.
- النساء درجات.

قبل أن يوجّه المجتمع الأنظار إلى الزوجة الطّالحة، أسهب كثيراً في وصف الصّالحة والإشادة بها. لقد أراد المجتمع أن يضع بهذه الطريقة لبنات كلّ أسرة بالشكل الصحيح، كي تبقى ثابتة، لا تتزحزح في المستقبل. وقد مدح الأجداد في بعض الأمثال الزوجة الصّالحة:

- الزوجة الحسنة أخ لزوجها (تناصره).

- الزوجة العفيفة شرف زوجها.
- الزوجة المصونة جوهرةٌ جليّة.
- الزوجة الحسنة أنيس.

لقد اعتمد المجتمع على المرأة والزوجة الحسنة دوماً، منحها شجاعة، نمّى شخصيّتها،وطوّرها، يقول المثل:

- فلتكن الزوجة عفيفة ولتكن بين جيش من العسكر.
- لا تخشـــى علـــى الفتاة، ابنة الأصل، حتى ولـــو وضعتها بين فيلق من الجيش.

هناك الكثير من الأمثال التي تفرق بين الزوجة الصالحة والزوجة السّيئة، وتمطر السّيئة بالنقد:

- نهاية الضرس الموجعة قلعها، نهاية الزوجة السيّئة خلعها.
- ثمّة امرأة لزوجها فلـّة، وامرأة لزوجها علـّة.
- بعض الزوجات كالأخ، وبعضهن قاطع صلة الأخ.
- الزوجة أصناف: زوجة، وعِلـّة، وبلسم الفؤاد.
- الزوجة الصّالحة تجعل الرجال وزراء، والطالحة تجعلهم حقراء.
- الزوجة السيّئة تذلّ الرجال.
- المرأة السيّئة قلـّة شرف للجماعة كلها.

في المجتمع الكرديّ وكذلك في حِكم الأقدمين مجموعة نساء تعـدّ الأكثر سوءاً، وهنّ النمّامات، الثرثارات، كثيرات اللـّغط، المستغيبات، الشمطاوات. عندما نصـــادف أحيانا في الأمثال الكرديّة، بعض الأمور التي تطأطأ رؤوس النســـاء، تفقدهنّ الهيبة والاحترام، فإن هذه الأمثال لم تقل في النســـاء بشـــكل عام إنما في النســـاء الســـيئات، لأننا حينما نبحث في مضمون القصص التي كانـــت دافعاً لمثل هذه الأمثال، نلاحظ أن امرأة ســـيئة كانت الســـبب في هذا المثل وليســـت كل النســـاء، لذا فإن كل المواضيع التـــي أثارها الفلكلور عن النساء ايجابيّة، وإن وُجدت بعض الأمور السّلبيّة، فهذا أيضاً مرتبط بالشروط التاريخيّة التي حطّت من منزلة المرأة، وخاصّة الدّينيّة.

سنين العزوبيّة:

تشـــغل ســـنين العزوبيّة في حياة كل امرأة مكانة خاصّة، وتصبح مرجع ذكريات بعد الكثير من السنين: «الشـــّيخوخة يوم أسود، والصبا كالزهرة المتفتـّحـــة». وقـــد اُعتبر وجود الفتـــاة في كل دار بمثابـــة زينة، جمال، واخضـــرار، وثراء لهذه الدار. لقد صان المجتمع الفتاة من كلّ ســـوء، ولم يشـــأ أن تـُدنـّس سمعتها، وتظهر في المجتمع بمظهر بائس ومغلوب على أمرها. وقد ظهرت في المجتمع فتيات أصبحن ذوات شـــأن وشـــهرة: «ابنة فلان تساوي دم رجل».

إن هذا الاهتمام الذي أولاه المجتمع للفتاة لم يأت عن عبث، فالفتاة تؤهّل ذاتها لمرحلة حياتيّة جديدة، ومن المهم أن تحيا حرّة، بعيدة عن كل ما يلطّخ سمعتها:

- اعبث بمزار وليّ، ولا تدنّس سيرة العذارى.
- قُدِ الصبايا إلى الذبح بالخنجر، ولا تفترِ عليهنّ بسوء خبر.

عندمـــا تكبر الفتاة وتبلغ مرحلة الزواج، فنصيب من ســـتكون هذه الفتاة العذراء؟ بعض الأمثال الكرديّة توضح وبشـــفافيّة الإجابة عن هذا السؤال: « الفتـــاة مزار « وعـــدد زوّار هذا المزار كثر، ولكن الفتاة هي من تختار أيّهم ســـيكون زوجاً لها. عن طريق هذه الأمثال أراد المجتمع أن يمنع الزيجات التي تتم بالإكراه أو بالحبّ من طرف واحد، وأن يؤكّد أن ما يتمّ بالإكراه لا يفرز نتائج مقبولة، مرضية:

- الفتاة كالتفاحة، كلّ يرميها بحجر، هي نصيب من يصيب.
- ثمّة فتاة كالدالية، يقطف ثمارها كل المارّة.

مـــن جهة أخرى، لم يمـــارس المجتمع أيّ ظلم علـــى الفتاة، ولم يتركها حبيسة الدار أبداً، بل اعتبرها ضيفاً عزيزاً مدعوّاً إلى هذه الدار:

- الفتاة ابنة الغير.
- الفتاة ضيفة في الدار.

- الفتاة بطيخ ناضج.
- لا تلجم الفتاة [٧٣].

الحياة بالنسبة للفتاة حلم؛ حلم يقظة. قلوب أكثرهن كقلوب العصافير. إغراء الفتيان يغدو عادة بين أغلبهن، يعرفن بجمالهن و حسنهن، يقول المثل:

- سريعاً يصل صوت الفتاة إلى دار الفتى .

وهذه الحالة لم تغب عن عين المجتمع بل تناولها بالقول:

- غربت الشمس ثانية، فآن إفطار الصبايا .

كما يقول الكثير من العلماء، إن بقدوم الربيع تتأجج مشاعر العشق والحب، وكذلك المثل يُظهر مدى تأثير الربيع في مشاعر الفتاة بهذا الشكل: « الفصلُ ربيعٌ، الفتاة شبِقة «. ومفردة (har) أي الشّبِق، توضّح مدى هيجان المشاعر الجنسيّة لدى الفتاة. بعبارة أخرى، فإن المكانة التي منحها المجتمع للمرأة، خصّ بها الفتاة أيضاً، لقد أضحت الفتاة رمزاً للوجود الإنسانيّ وللمجتمع:

- الحسناوات، سرّ شهرة القرية.
- أب بلا بنات، كجبل دون ماء.
- أبو البنات، أمير.

من ناحية أخرى لم يفرّق المجتمع بين إنجاب الأولاد والبنات، بل اعتبر الأطفال بشكل عام حلاوة الدار:

- بعض الفتيات يضاهين سبع فتيان.

خلاف الكنــّة والحماة:

عندمـــا تتزوّج الفتـــاة، تنتهي أيام العزوبيّة، وتلـــج عالماً وحياة جديدين والعـــرس كما الأنوثة فـــي حياة كل فتاة، قد يغدو حدثاً ذا حبور. لكن بوجود الحماة في الدار، وكثرة الأطفال، فإن ســـنين العزوبيّة تولّي إلى غير رجعة، يقول المثل:

- أيّام الصّبا سعادة، فترة الزواج ورود نضرة، هزّ المهد تساقط للريش وتهيّض للأجنحة

وفي مثل آخر، تبقى الكنــّة تشتكي وتلوم وتندب:

- أنا بائسة، أصبحت كنــّة.

كثيراً ما تنشـــب – في الأســـر حديثة العهد – خلافات كبيرة بين الكنــّة والحماة، وهذا بدوره يفضي إلى شقاق وخصومات حول إدارة أعمال المنزل. عندمـــا تتزوج الفتاة في أغلب الأحيان وتنتقل إلى بيت جديد، فإنها لا تلتقي زوجهـــا فقط، وإنما أمّـــه أيضاً، هذه العجوز التي تغدو حماة لها. وحســـب اعتقاد الحماة فإنها ملمّة بأمور المنزل أكثر من الكنــّة، ولأنها أمضت أجلاً من الزمان في إعداد هذه الدار والاهتمام بالعريس حتى غدا شـــاباً، فإن هذا الوضع الجديد يصبح أكثر الأحيان ســـبباً فـــي الخلاف بين الكنــّة والحماة، والكنــّة والعريس، والابن والأمّ، وسبباً في تمزّق الأسرة بشكل عام. ويرتبط اسم الكنــّة أكثر الأحيان بالسّوء. يقول المثل:

- الكنــّة التي خنقت سبع حماوات، أخافها صوت الجرّة.

أحيانا تكون علاقة الكنــّـــة والحماة على خير ما يُرام، حينها يتوفّر في الدار جوّ من الهدوء والطمأنينـــة، يقول المثل: « الكنــّة صالحة، الحماة أم رؤوم «.

وحتى تكون أجواء الدار مســـتقرّة وســـعيدة، فإن أم العريس تبحث قبل الزواج عن كنــّة مطيعة لها وعن فتاة جميلة لابنها. فإن وجدت ابنة أخ لها،

فإنهـــا تأخذ هذا بعين الاعتبار، وهذا ضمان لمســـتقبلها، وبعض هذه الأمثال توضح هذه الظاهرة:

- كنـــة الخال في أحسن حال.
- كنـــة العمّ، بين التبن والتراب، كنـــة الخال في أحسن حال.

فالكنـــة تصبح فرداً من الأســـرة، وعلاقات الحماة معها مختلفة حســـب تربيتها ووضع الدار. إذاً ليجرِ ما يجري، فنزاعات الكنـــة والحماة لا تنتهي، وكل يرى الشمس من خلال منظاره. والأمثال تقول:

- اســـتعجلنا قـــدوم الكنة.. لا زلت الأخف حركة مـــن أهل الدار. أطعم الثيران والمواشي.
- الكنـــة عديمة اللسّان، والحماة عديمة الدّين والإيمان.
- هناك كنـــة مصدر اتفاق، وهناك أخرى مصدر شقاق.

عندما تحلّ هكذا أيّام على الكنـــة، تبكي على أيّامها الخوالي، تبحث عن أنوثتها الضائعة، وإذا سنحت لها الفرصة فإنها ستغادر إلى بيت والدها اليوم قبل غد، والحكم تقول:

- من فرط حب الكنـــة لأهلها، لو أذنتَ لها لركضت إليهم حافية.
- لو يممّتْ الكنـــة وجهها شطر أهلها، وإن على رأسها فستذهب.
- إذا كانت دار زوجها خزنة، تبقى الزوجة مستجدية لأهلها.

هموم العودة إلى بيت الأهل، ليســـت مرتبطة - يقيناً - بالحماة وحدها، بل الكثير من الأســـباب الأخرى توضـــح تأثيرها في حبّ العودة هذا، مثل الذكريات وأيام العزوبيّة.

باختصار، فإن مشـــاجرات الكنـــة والحماة كمشاجرات الضرائر، تأخذ حيّزاً واسعاً في الفلكلور الكرديّ.

يأس الأرامل:

تطلق صفة الأرملة على المرأة التي توفي زوجها، وتسـمى في اللـغة الكرديّة (Jinebî). فقدان الزوج بالنسبة للزوجة، حدث مرّ، أليم. يكون سبباً لمصاعب، وهموم، وتحدّيات شـتـى. الوحدة ليست هيّنة. والاقتران برجل آخر ليس سـهلاً أيضاً، خاصّة إذا خلـف الزوج أطفالاً، حينها تغدو الأمور أكثر صعوبة. والوحدة بحدّ ذاتها همّ كبير، وتلفت أنظار الجميع إلى الأرامل، يقول المثل:

- لا ينبغي للأرملة دخول أيّ دار.

تلازم الزوجة الأرملة دارها دوماً، وتمتنع حتى عن زيارة الجيران، كي لا تثار حولها الشـكوك، ولا تلوكها الألسـن بما تشاء وتشتهي، وكي تحافظ على أطفالها، يقول المثل:

- الأرملة موضع حديث للجميع.

هذا الحصار الاجتماعيّ وهذه الأقاويل، تحصر المرأة في زاوية ضيّقة. يدمّرها اليأس، ويضيّع أمامها السّـبل. وبسـبب خجلها، تصبح نهبة للتفكير والآلام، يقول المثل:

- كفّ الأرملة على خدها دوماً.

يسـند المجتمع – بعد وفاة الزوج – مسؤوليّة الأطفال إلى الأرامل، وهذا عبء كبير لهن. انتهت أيام اللـذة والسعادة لديهن، وهن لا يبغين أن ترتبط أسـماؤهن بسوء مع رجال آخرين، كما أن رسائل المجتمع من قبيل «المرأة السـيّئة قلـة شـرف للجماعة كلها» تثقب آذانهن. وهكذا تسـودّ الدنيا في أعينهن، وتضيق نفوسـهنّ ذرعاً، ولا يدريـن ما يفعلن. حتى ينطبق عليهن المثل:

- الأرملة كشهر شباط، تبكي تارة، وتارة تضحك.

بسـبب هذه المعاناة تغدو حياة الأرملة وقفاً بين نارين، هل تتزوّج ثانية

أم لا؟ وجواب هذا السـؤال ليس بالأمر الهيّن. وبسبب هذا اليأس يرتبط اسم الأرملة بالسوء، والمثل يقول: « الأرملة مرائية «.

عندما تتوفـّى زوجة أحدهم، وتكون تلك الأسرة ذات أطفال، فإن وضع الزّوج يسـوء أيضاً كما وضع الأرملة، وسدّ ثغرة فراغ المرأة ليس بالسّهل أيضاً، وبرحيل الزوجة تتكسّر أجنحة الرجل الأرمل، وتهيض. يقول المثل:

– بموت الزوجة، يتحرّر الرجل.

احتجاج ضدّ تعدّد الزوجات:

من بين الأمثال الكرديّة القديمة، قسمٌ يتناول تعدّد الزوجات. هذا الأمر الذي لم يتقبّله المجتمع، بل أبدى حياله امتعاضاً كبيراً واستنكره. وبالوقت نفسه لم تلق الزوجة الجديدة استحساناً من قبل الأطفال ولا الأم. حيث اعتبرها الأطفال (زوجة الأب) واعتبرتها الزّوجة (ضرّة).

يخلق قدوم الضرة صدعاً في العلاقة بين الرجل والمرأة، وتصبح سبباً في الفتور الكبير للعلاقات الأسريّة بأكملها. وقد انتقد المجتمع الأب بشدّة مظهراً مراءاته وسواد وجهه، والمثل يقول: « زوج الاثنتين، مراءٍ «.

ترتقي المرأة ذات السلطة بالحكم في الدار، بينما تفقد الأخرى – دون شك – مكانتها وتنهار هيبتها. تغدو المرأة ذات العلاقة الحسنة بزوجها، والتي يرتاح الزوج في التعامل معها، ذات مكانة وسلطة. بينما تفقد الزوجة الأولى هيبتها وتنكسر شوكتها في الغالب، ولو لم تكن كذلك لما تزوّج عليها ثانية، وقد يصل تعداد الزوجات إلى ثلاث و أربع. والزوج التي تصبح وردة الدار وحلاوته أكثر من الأخرى هي – دون شك – الزوجة الأجمل والأصغر سناً.

وهل من معاناة يمكن أن تحلّ بالزوجة أكبر من تلك؛ وجود ضرّة:

– فلنتزوّج برجل له أيتام، ولا نتزوّج على ضرّة.

أحياناً تضيق الزوجتان بما آل إليهما الحال؛ ومهما كانت أحداهما تضيق ذرعاً بالأخرى، إلا أن مسألة تعدّد الزوجات تتحوّل إلى نقطة مشتركة، يفضي إلى نقاش وحديث بين الضرتين. لكن، كيف نظر الطرفين إلى هذه المسألة؟ ترى الزوجة الأولى في قدوم الثانية خطباً جللاً، بل نكبة وحلت بها:

– تقول المرأة، لأكن محظوظة، ولو كنت بعين واحدة.

أمّا الزوجة الثانية، ولكي تتقرّب من زوجها فأنها مستعدّة لفعل أيّ شيء، تبقى ملازمة له، لصيقة به طول الوقت وتجعل من المثل التالي قرطاً معلقا في أذنها:

- بوسع المرأة التلاعب بالرجل، كما بمنديل.

وتقوم باستغلال هذا التقارب ضدّ الزوجة الأولى، وإذكاء نار الفتنة بينها وبين الزوج كي تفقد حظوتها لديه، وتضيع كرامتها بين الأرجل حتى تصبح ذليلة.

لم يلقَ قدوم الزوجة الثانية أيّ نظرة استحسان من قبل المجتمع، بل لم يباركه أيضاً:

- الزوجة الأخيرة كالرّقعة التي على نقيض الثوب.

إن الزوجة الأولى يؤلمها قدوم الثانيّة جداً، وتشعر بالإهانة لأنها تحسّ نفسها غدت خادمة ومساعدة لأهل الدار. ورغم أن الزوج يقضي أولى أيّامه بالمتعة واللّذّة، إلا أنه سرعان ما تبدأ الخلافات الكبيرة وينقلب الدار رأساً على عقب. يقول المثل:

- إذا رغب المرء في هدم بيته بيده، فليتزوّج باثنتين. وآخر يقول: أصبحن ثلاثة ربّات في البيت، والإناء في الظلّ يئنّ.

كما معاناة الضرة، هناك أيضا معاناة السّلفة، فكما هو معلوم أن تعداد أفراد أغلب العوائل الكرديّة كبير، وبوسع الكثير من الأخوة العيش مع زوجاتهم وأولادهم في الدار نفسه،. لكن تتسع أحياناً دائرة عدم الارتياح بين زوجات الأخوة ويتعاظم الشقاق حول عدم الاتفاق على تقاسم أعمال الدار، ويستفحل العداء:

- زوجة الأخ، تضحّي بالأقارب عشاءً للذئاب.
- زوجات الإخوة كالذئاب.
- تشاجرت زوجات الإخوة، غدا كلّ منهم همّاً للآخر.

المرأة و الشرف:

كيف رسم المجتمع حدود الشرف ياترى؟

حينما يركــّـز المرء في هذا الخصوص على بعض القناعات، الاطلاعات، أو المعارف من أمثال الأقدمين، ويتفكــّـر فيها عميقاً، نرى أن كلّ من الرجل والمرأة مضطران – بعد الزواج – أن يرتديا زيّا جديداً، وأن تكون خطواتهم أكثر إتــّـزاناً. على كليهما ألا يســـعيا وراء الرّجال والنساء ثانية، وألا يكونا ذو عيون زائغة لأن:

– كل ذات ضفائر شقراء يحرسها رجل ذو شوارب حمراء.

ولهذا المثل تفسير آخر:

– بجانب كل ذات جديلة حمراء، رجل ذو شارب أحمر.

حين يقرّر شخصان الزواج عليهما الالتزام بنتائج هذا القرار، فقد ارتبطا بعقد بينهما، يقول المثل:

– المرأة والرجل ليسا طربوشاً أحمر، ليعتمرها كل يوم رأس.

وحســـب هذا العقد فـــلا يجوز لكلّ منهما أن يتصرّفا حســـب أيام الصبا والشـــباب. عليهما العدول عن ملاحقة عشيقاتهم الجدد وحبيباتهم الطارئات. وعندما يســـعى الزوجين إلى ممارسة الحرام نلاحظ أن مشاكل كبيرة تطفو على ســـطح العلاقة الزوجيّة، تنتهي بالقتل أو الموت. هذه الحالة تحيلنا إلى موضوع الزوج والزوجة السّـــيئة، ولحلّ هذه المعضلة التي لا يمكن تحمّلها فقد ترك المجتمع الباب مفتوحاً: للطـــــــــــلاق.

هناك مثل قديم وواضح ينير طريق الخلاص للأزواج الذين هم في شجار دائم:

– طلاق المرأة من عادات الحياة.

لا نســـتطيع الجزم أن المرأة هي الســـبب دوماً في تقويض الأســـر وفي الطلاق، لقد حدّد المجتمع تقصير الزوج السيئ ودوره في هذه المسألة أيضاً،

إحدى الأمثال تجلي هذه الحقيقة، تظهر المرأة ببياض وجهها أخيراً:

- رغم أنها امرأة صالحة إلا أن زوجها رجل بذيء.

كما يبدو، ليسـت المرأة فقط من تذكي نار الشقاق، بل الرجل أيضاً، وقد قيل الكثير في قلـة شرف المرأة السيئة:

- المرأة العديمة الأصل تلقي بثوبها فوق رأسها.
- إن لم تكن الكلبة شبقة، لا يقربها الكلب.
- رغبة المرأة تثقب الجدران.

الظاهـرة الملفتة في الأقوال والتعابيـر الكرديّة، هي نقد المجتمع للمرأة السـيّئة بشكل لاذع فيما يخصّ أمور الشرف، وأصبحت في منزلة الحيوان، كالكلب والكلبـة والبقرة، لا فرق بينهم، كلاهما يفتقـران إلى أدنى مقاييس الأدب والأخلاق:

- كبقرة بين ثيران.
- كبقرة بين أربعين ثور.
- الكلبة الفاجرة.
- كلبة شاردة في القرية.
- كلبة الفاسقة

أصبحت مثل كلبة على جرائها.

كما أن هناك أقوال أخرى بخصوص الشّرف، توضح سفالة بعض النساء، وتمطرها بوابل من النـقد:

- ألقت بردائها فوق رأسها.
- لوّثت سروالها.

ترى، إلى أي درجة لوّثت تلك النساء اللواتي اعتبرن – من قبل المجتمع – مذنبات، سمعة المرأة عموماً؟ هل اعتبرن كلهن بنفس الدرجة من الذنب؟ ترى، ما الأثر الذي تركه هكذا خلط وهكذا شمول على صورة المرأة السيّئة في المجتمع؟

ولأجوبة هذه الأسئلة القدرة على توضيح مكانة المرأة بشكل أكثر صفاءً ونقــاءً في المجتمع. من ناحية أخرى، نلاحظ أن الزوج يتشــاجر أحياناً مع المرأة دون ســبب وجيه، بل يخلق أسباباً تافهة ويفتري عليها، كما في المثل التالي:

- لأنه لا يطيق زوجته يقول: لماذا تهزين بمؤخرتك وأنت تعجنين .

إن مساحة الحقد والحسد لا ضفاف لها بين هذا النّوع من الأزواج. تأكل الغيرة من روح الاثنين معاً، يشــك كلّ منهما في الطرف الآخر على الدوام. يقول المثل:

- عشق أخت الزوجة، فصار يتحجّج عليها.

لقد اقتنع المجتمع عبر السنين، أن الزواج والبحث عن عشيقة في الوقت عينــه خطــّان لا يلتقيان أبداً، وبروز أحد الخطــّين ينفي ظهور الآخر. لقد قال المجتمع كلمته باختصار:

- بقي دون زواج... كلّ من انتظر الحبيبة.
- المرأة والرجل ليسا طربوشاً أحمر، ليعتمرها كل يوم رأس.

وهناك بعض الأمثال التي تذكــّر الزوجين بمسؤوليتهما الليليّة، ووظيفتهما الجنسيّة بشك معرّى:

- الزوجة النؤوم، يشيخ زوجها باكراً.
- الرجل يطلب دوماً، لكنه لا يســتطيع دوماً. المرأة تستطيع دوماً، لكن لا تطلب دوماً.

الجزء الثالث

سلطة المرأة
في الملاحم الكردية

سلطة المرأة في الملاحم الكرديّة

تحفل الملاحم (الحكايات، الأحداث) الكرديّة بالكثير من الحقائق الحياتيّة، فالحياة في غليان دائم، واســتمراريّة هذه النتاجات التي تغمرنا بشعاع كبير و تلقي بنورها على نطاق واســع لتنير لنــا الكثير من الحقائق، تغدو حياتنا بفضلها أجمل، وتوصل لنا رســائل قويّة جدّاً، تهبّ لنجدتنا – نحن البشر – في أيّام الشدّة، وبمقدورها أن تصبح لنا مرجعاً قيّماً جدّاً، تعتبر هذه الملاحم بمثابة هاد ومرشد قويّ لإلقاء الضوء على مكانة المرأة في المجتمع الكرديّ، وسنرى كيف أنها تقدّم لنا أنواع من المواد الفلكلوريّة والأدبيّة.

عندما نحلــّل الملاحم الكرديّة بشــكل جيــد ونتعمّق فيها، نرى أن للمرأة فيها ســلطة ونفوذاً قويّين، فهي ذو مكانة ومســؤوليّة، تقف مناضلة في وجه الظلــم دوماً، وتلعب دوراً مميّزاً في حبكة أحداث الملحمة وتطوّرها. لقد بنت المرأة بدمها عرشاً في هذه الملاحم؛ ولتحقيق هذه الأماني والرغبات وأحلام اليقظـــة نفـّذت ما يدور في خلدها. وقلـّمـــا صاحب التردّد أو اليأس وعدم الرّغبـــة قراراً لها، إنها عنيـــدة في هذا المجال، وغالباً مـــا تهب روحها من أجل المحبوب، وتمتهن الموت وســيلة لوصاله، لذا تكتظّ الملاحم بحالات من تراجيديا عظيمة.

نلاحظ في أغلب الملاحم الكرديّة أن نمط وشــكل الحدث الأساســيّ يتغيّر بتأثيــر من المرأة، وأنها تلعب دوراً لا يمكن تجاهلــه في تحقيق بناء أحداث القصّة وفي مجال إيصال رسالة هذا النتاج، فهي تغدو غالباً سبباً لحوادث هامّة عظيمة.. تمتص المرأة بطريقة قويمة وخيّرة جميع التحوّلات في هذه الملاحم، وتلقي من أجل تحريرها وخلاصها، ومن أجل أوطانها، و الحقوق الإنســانيّة بنفسها وسط نيران كبيرة.

وبالمقارنــة بين هــذه الملاحم وتفرعاتها، نلاحظ وجــود مواضيع كثيرة منوّعة ومشــتركة في مضامينها، فيبقى البطل تحت تأثير امرأة ما ومراقبتها

له، وذلك لصونه من الانحراف عن جادّة الصواب، ومن غدر الأيّام السّوداء».
وهذه المقارنة لم تتحقــّق حتى الآن بالشكل المرجوّ، لا بل وحتى أن أغلبها لم تجمع أو تدوّن على الورق إلى يومنا هذا. وبســبب هذه الصّعوبات فإن فرص إمكان دراسة هذه النتاجات وتناولها بالبحث ستكون دون شك ضعيفة وضئيلة، أو لــن تتحقــق. عندما نقارن بين هذه النتاجات فإننــا نصادف مدارك ونتائج قيّمة جداً، فهي تدور على ألســن العامّة الذين أســبغوا عليها سنين معتقداتهم وأمثالهم وتجاربهم الحياتيّة منذ آلاف الســنين حتــى أغنوها وأنتجوها بقالب جديد، وأصبحت هذه النتاجات في النهاية زخماً فلكلورياً ثرّاً.

ننشد من دراســتنا هذه المقارنة مابين عشرين من الملاحم الكرديّة الأكثر شــهرة وبعض وقائــع العامّة واســتخلاص مكانة المرأة ودورها؛ ســلطتها ومسؤوليّتها، للخروج ببعض الآراء والنتائج المشتركة والعامّة.

إن موضوع المرأة، الحب، الزواج، الارتباط، في الفلكلور موضوع قويّ ومتفرّع. لكنــّا نودّ الوقوف في هذه الدراســة بشــكل أوسع على تلك الملاحم والوقائع، والحكايات الكرديّة. فالملاحم التي تتناول المرأة كموضوع أساســيّ وتتضمّــن معارف ومدارك مثيرة للانتباه في الفلكلــور الكرديّ كثيرة، منها: ممى آلان وزينا زيدان، سيامند وخجي، الأصمّ والوردة، بنفشا نارين وجمبلي الهكاري، مم وعيشــي، زمبيل فروش[٧٤]، سيفا حجي، منشا علي سليمان آغا، قلعة دمدم، فليتى قتو، بِشارى چــتو، وصالحو.

هناك – عدا ما ذُكر – ملاحم منتشرة بين كرد إيران وهي ملفتة للانتباه، تمّ جمعها لاحقاً، مثل:

فرخ وآســتي خاتون، شور محمود ومرزنــگان، مهر ووفا، بهرام وگل أندام[٧٥].

ويُعدّ الباحث الألماني أوســكار مان[٧٦] أوّل من قام بجمع بعض الملاحم بشكل موسّع ثم ترجمتها إلى اللغة الألمانيّة في مجلــّدين تضمنــّت قصص: « لاس وغــزال، ناصــر ومالمال، قــر وگــليزار» كما قام بنشــر بعض الملاحم التي لم تجمع حتى الآن.

يقيناً ما زال هنالك الكثير من الملاحم والحوادث الشّعبية الأخرى التي ستكون عوناً لنا في هذا المجال، خاصة بعض تلك التي انتشرت بين شعوب الشرق مثل: « ليلى ومجنون[٧٧]، يوسف وزليخة[٧٨]، رستم زال » وثمّة الكثير منها دخلت في الأدب الكرديّ. عدا عن تفرعات الملاحم الشعبيّة، نلاحظ أن لها بعض التفرّعات الأدبيّة أيضاً والتي صيغت لاحقاً من قبل الأدباء الكرد. إن مقارنة الفرعين الأدبيّ والفلكلوريّ تقدم لنا – حسب كلّ ملحمة – تنوّعاً وغنى كبيراً، من جهة أخرى بعض الملاحم التي لم تحظى بنصيبها من الشهرة في اللغة الكرديّة تمّت ترجمتها من قبل الكرد وبذلك صانت الحياة الفلكلوريّة والأدبيّة بين الكرد من الإهمال والضّياع، كما في ملحمة « فرهاد وشيرين». وحسب مصادر هذه القصّة فأن « فرهاد » ينحدر من عائلة كرديّة[٧٩]. لكن لَمَ لَمْ تنتشر هذه الملحمة بين الكرد بالشكل المرجوّ؟ والجواب على هذا التساؤل جدّ مهم. لقد أثرى المغنون ورواة الملاحم الكرد الكثير من ملاحم الشرق بالمواضيع الكرديّة، وجمّلوها بطابع كرديّ، ولهذه الملاحم تفرعات في مناطق عديدة من كردستان، جُمع قسم منها ومن تفرعاتها وغدت جزءاً من الأدب الكرديّ. لكن بحثنا المحدود هذا، كجهد، لا يهدف لدراسة شاملة عن جميع الملاحم الكرديّة المعروفة وتفرعاتها الأدبيّة الفلكلوريّة، ولا المقارنة بينها. بل يعدّ دون شكَ خطوة أوّليّة وبسيطة في هذا المجال ويعتمد على عدّة نقاط بسيطة. المحاولات القادمة يجب أن تكون أكثر دقّة، لأن تناول هذه الملاحم بالدراسة لا يلقي الضوء على إشكالية الفلكلور الكرديّ وصعوبته فحسب، وإنما على الكثير من الأسئلة الأدبيّة، الاجتماعيّة، الأثنوغرافيّة، التاريخيّة أيضاً، وتقارب بين تخوم هذه المجالات الدراسيّة.

ثلاثيّة الصّراع في البنية الأساسيّة للملاحم الكرديّة:

إن ما يميّز الملاحم الكرديّة هي صبغة الحبّ الرومانتيكي والتي تخضرّ على مشـــارف القتل والموت، ويكون الجــزء الأخير من هذه الملاحم مثيراً جداً وغالباً ما تكون ذو نهاية دراميّة حزينة، ومفجعة. أما أســـباب تســـارع هذه الأحداث هي – برأينا – هي الرغبة العارمة في امتلاك المرأة، وخاصّة إذا كانت الفتاة نفسها معشوقة من قِبل شخصين، ليشكلا معها ثلاثيّة تتدهور بهم الأمور شـــيئاً فشـــيئاً نحو الهاوية، ولا يبقى أمام هذا الثلاثيّ أي طريق للخلاص. وبدوره لا يخطو أيّ من العاشـــقين خطوة نحو الخلف، لأن نهاية أحدهـــم تعني بقاء الآخر. أحيانـــاً تقتل المرأة أو العاشـــق الأوّل في خضمّ هذا الصراع الثلاثيّ الأطراف، أو يســـلـّمان الروح كمداً بوجه الصعوبات الأخرى. كما أنه ليس بالضرورة أن يكون الشـــخص الثاني عاشقاً، قد يكون الأب، الأم، العمّ، أو قوّة أخرى، فيحشـــرون أقدام العشـــاق في حذاء ضيّقة، ويسعون لخلق مشاكل وعقبات جمّة في وجههم وللحيلولة دون توحّد القلبين، لا تتوانى هذه الأطراف عن إراقة، أو يقضي العاشق في علـّته. ثمّة الكثير مـــن البـُـنى والتراكيب الأخرى– دون شـــك – فـــي الملاحم الكرديّة، لكن الملفت في هذه الملاحم هي بنية الدراما الثلاثيّة.

يغدو الحبّ الذي يربط بين قلبين في نهاية الملحمة عقبة كبيرة، ومعضلة عظيمة، يكمن حلها في أن يبذل البطل روحه في ســـبيلها، وللمرأة في تعداد هذه القرابين حصّة الأســـد، فهي ترزح تحت وطـــأة ظلم كبير، وتعيش بين نارين، تضيع بها السّـــبل، ولا تـــدري كيف تتصرّف، لذا فهي تختار الموت كطريق للخلاص.

في قصّة « الشـــيخ فرخ وآســـتي خاتون » فإن موت آستي توضّح بنية علاقات العشاق بشكل واضح وصريح، وخاصّة في القسم الأخير.

فعندما يشبّ كلّ من فرخ وآستي، يرتبطان بقصّة حبّ، نستشفّ من سير

الأحداث مدى حبهما الكبير، ثمّ يهيم بحبّها شـــخص آخر أيضاً يُدعى« أوسو »، يداوم على ملاحقتها ومراقبتها أنى تحرّكت، لـــ « آستي»[٨٠] أختان هما « ناز» و « نازدار»، تسير الثلاثة مع « فرخ » يوماً إلى البحيرة للسباحة، يتعرّى الجميع ويســـبحون، ولأنـــه لم يكن يجيد السّـــباحة فأنه يظل بجانب البحيرة، متفرّجاً.

يسأل الوالد ابنته آستي بعد فترة عن رغبتها بالزواج، وبـِمَن. تصرّ الابنة على النفي، لكن يســـتنتج الوالد أن قلبها معلّـــق بـــ « فرخ «،ويقول قولته: (المحبّة من الله)، ثمّ يزوّجها له. يســـافر « فرخ » إلى بغداد ويطول غيابه، تسوء أحوال « آستي » لبعاده، كما تسوء أحوال الوالد الذي يضطر لتزويج ابنته من راعيه « شـــاخول ». يداوم فرخ في هذه الأثناء على اتـّصال دائم بـــ « آستي » عن طريق طائر مالك الحزين الذي ينقل لها الرسائل، يشتد بها العشق فتمرض، وتموت بعد فترة. يرتدي « فرخ » لانقطاع أخبارها ملابس ليلى ويتـّشح بالسّـــواد كما في ملحمة ليلى ومجنون. حين يعود – وقبل أن يصل إلى ديار آســـتي – يلتقي بأحد الرّعاة؛ إنه « شـــاخول » الذي زوّجوه « آســـتي » عنوة، ويعلم منه أنها أسلمت الروح لبارئها، وتنتهي الأسطورة بهذا الخبر الحزين، لكنـّـا لا نعلم ما حلّ بحبيبها « فرخ ». لكن، كما يموت مجنون بعد موت ليلى، فأن حياة « فرخ » تنقلب – لا محالة – رأساً على عقب. ليس لأحد يدٌ في موت « آســـتي » . عندما نتمعّن في حالتها، نستنتج أن داء الحـــب قضى عليها، ووضع حداً لحياتهـــا، لأنها كانت تقاوم قبل أن تمرض وتســـلم الروح، كانت في صراع مع نفســـها ومع الظروف المحيطة بها، لكن تضيق حولها الدائرة وتظلم الدنيا في عينيها، ولا يبقى لها أيّ سبيل للنجاة، أو الفرار من داء القلوب. لذا لا يسعنا القول أن « آستي » ماتت، بل الحقيقة أنها قـُتلت. بهذه النظرة وهذه الرؤية نســـتطيع الوقوف بشكل أفضل على الوضع المزري الذي تحياه المرأة.

إن تحقيق المرأة الكرديّة لما تصبو إليه، ووضع الموت بكل معانيه نصب

عينيهـــا هو ما يبهرنا في هذا الصراع الثلاثـــيّ الأطراف، وهذه الصعوبات الجمّـــة. أنها تجرّب كل طرق الخلاص لتحقيـــق أمانيها ومرادها، لا تتنازل عن مبدئها، تلقي بكل ما يعترض طريق ســـعادتها، من عاشق ثان، أمّ، أب، عم، وجميع الظروف الأخرى جانباً، وتتابع مسيرتها. ويعتبر هذا الموضوع خطـــوة مهمة في طريق الكفاح من أجل خـــلاص المرأة. إن نضال التحرّر في الملاحم الكرديّة، والتي اعتبرت رســـائل احتجاج ضد قوى الظلم وفضح للأعراف والتقاليد البالية لجديرة بالذكر حقاً.

يعتبر هروب المرأة مع عشـــيقها في الملاحم الكرديّة جزءاً من مشـــكلة خلاص المرأة، ونقصد هنا بالهروب الثنائيّ لقلبين عاشـــقين. فعندما لا تجد الفتـــاة منفذاً، تهرب مع عشـــيقها، أو يخطفها كما تقـــول العامّة. وهذا يعتبر كصرخة احتجاج على طبيعة العلاقات اللاانسانيّة، إنه فحوى خلاص المرأة الذي تناضل في ســـبيله. لذا فـــإن كلّ هروب للمرأة ضمـــن هذه الظروف والشـــروط تزيد من فرص خلاصها. رغم خلق مشـــاكل وصعوبات جديدة ناتجـــة عن هذا الهرب، إلا أنه يعدّ الخطـــوة الأفضل، فلا حلول أخرى، إذ يُحاصران وتضيق حولهم دائرة العنف.

نلاحظ في بعض الأحداث المغنـّـاة كما في « حَسَـــنى موسا « أن النجاة يكمن في يوم الهروب، فكلما دنت أيام الهروب في، اتـّسعت الهوّة بين الفتاة ووالديها:

« يميناً... إن زوّجوني له أولم يزوّجوني
إن لم يزوّجوني، سأرسل ثوبي إلى الصبّاغ
ليصبغه أسودا
سأحرم نكاح الرجال على نفسي
بعد عينيه السوداوين، ما حييت.
واحسرتاه يا أهلي
قد إهترأت حذاء حفيد آل موسى

ذهاباً وإيّاباً
وكذلك بسط أهلي من المدّ والنشر.
لقد ثقبوا أذن أمي بالأقاويل»[٨١].

إن كفاح هذه الفتاة التي تدعى « هَدُو » خطوة جذريّة جداً. فــ « حسن » الرجل الغريب الذي يحلّ على قرية عائلة قاسو، يستقر هناك، ثمّ يولع بحبّ ابنتهم، ولأنه شــخص فقير، معدوم الحال، لا يزوّجوه الفتاة، فيهرب الاثنان معــاً، وتطول أحــداث القصّة. هناك في كلّ قصّة كرديّة نفور واشــمئزاز كبيرين ضد الزواج القســريّ. حتى يبلغ هذا الانفعال وهذه النفرة في إحدى الأغاني إلى خزام الأنف، ليثور هو الآخر، معلناً عصيانه، فالفتاة لا ترغب في الزواج ممن اجتمعوا في بيت والدها؛ خطــّابين:

« فصلَ الخــُطــّاب الجالسين
في دار والدي مهري
التفت الخزام المعلــّق في أنفي
إثر ذلك
على والدي كمدار كوكب«[٨٢].

عندما نتمعّن في ملحمة « ممى آلان وزينا زيدان «، فإن قضيّة خلاص المرأة، هي – دون شكّ – ما يشدّ الانتباه أكثر. فــ « زين« في هذه الملحمة هي رمــز الحريّة. هذه الفتاة الكرديّة ولكي تحقــّــق مرادها تقف في وجه أخيها؛ أمير جزيرة بوطان، ومكائد وأحابيل النمّام « بكو « بقوّة. تجعل من موتها رمزاً للاحتجاج على هذه العلاقات اللاانســانيّة، إن اعتراض فتاة ضد على قرار أمير لهو عمل عظيم وخطير دون شــكّ. إنها تحقق ما يدور في خلدها، تصبح هائمة من اجل الحبّ، ثم نرى كيف أنها تثور ضدّ هذه الحياة، وتهجرها، مسلــّمة الروح.

النقطـــة الأكثر تميّزاً في هذه الملحمة، هـــي عندما ذهاب مم للقاء زين،

ونزوله ضيفاً على الأخوة الثلاثة « حســن، چـَكو، قره تاج الدين »، فإن الثلاثـــة لا يبدون أيّ امتعاض، رغم أن « زيـــن » هي خطيبة « چـَكو » أصغر الأخوة منذ ثلاثة ســنين. وعندما يفصح « مم » – الجاهل بأمر تلك الخطبـــة – عمّا يختلج في صدره مــن حبّ وهيام تجاه « زين »، لا نلاحظ أيّ عناد، أو حقد أو حسد من جهة الأخوة. بل العكس فهناك فالليونة والطيبة والإجماع على تفهّم الأمر هو ســيّد الموقف. لا يدور في خلد أيّ منهم كسر الرؤوس، فقأ العيون، أو جدع الأنوف، تجري الأمور ببســاطة، وتروٍّ. و« چـَكــو » – رغم أن زين هي خطيبته – وأخوته الثلاثة لا يرغبون في خلق أيّة مشاكل. وأجزم أن « چـَكو » يقتنع في النهاية أنه حينما ترغب « زين» فـــي غيره فلا يبقى فـــي اليد حيلة. من ناحية أخرى يصل الأخوة الثلاثة إلى قناعة من جهة « مم » : أنه ترك وطنه من أجل قصّة حبّ[٨٣].

هـــذا الفتى الذي قدم من بـــلاد اليمن[٨٤]، ينهب حصانه الطريق نهباً، كي يلتقي بالحبيبة في أسرع وقت، يسرّع من دورة عجلة الحياة في الملحمة. أنه لا يريـــد أن تخبو جذوة الحبّ، يود تحويلها لشـــعلة مضاءة أبداً في حياة كل شاب وفتاة. لذا، ومن أجل هذه الحقائق، فأن الأخوة الثلاثة يثمّنون قيمة الحب من وجهة نظر فلسفيّة، ويرونها فوق كلّ شيء. لذلك وبمقتضى هذه الحقائق بـــرأب صّدع علاقتهم مع مم، من جهة أخرى، فأن « ســتي » زوجة الأخ الكبير حســن تقدّم لِـــ «ممْ » جميع المســاعدات، وتقوم دوماً بدور إيجابيّ، ويأخذ حســن « مم » إلى جناح النســاء، ليتعرّف عليهن. يودّ كل من حسن وزوجته « ستي » أن يقوما بدور الوسيط بين هذين العاشقين، وليس أمامهما خيار آخر.

نلاحظ في هذا الجزء من الملحمة المكانة الكبيرة للمرأة، في التعبير عن رأيها بحريّة. فعندما تعدل « زين » عن رأيها، وترغب عن « چـَكو» إلى « مـــم »، لا يُحدث هذا القرار أيّ عداء ضمـــن العائلة. كل هذه المجريات توضح أن الكلمة كانت في تلك الفترة للمرأة.

في بعض الملاحم الكرديّة نصادف آثاراً وصوراً لمجتمع ذو سلطة نسويّة (المجتمــع الذي يكون دور الأمهات والزوجـــات فيه طاغياً)، وفي أخرى تكون ســلطتها هي الأكبر، فهي حرّة وذو حــقّ في كافة مجالات الحياة لا تنهك نفسها كثيراً، وترفض الظلم والاضطهاد.

نصـــادف في ملحمـــة « لاز وغزال « مثل هذا المجتمـــع، حيث الحكم للمرأة. تصبح خانزاد في الملحمة بعد وفاة والدها زعيمة لعشيرة « بالَكيا « التي بلغ تعداد عوائلها ألفاً وسبعمائة، وعلى كاهلها كان يقع مسؤوليّة إدارة وتســيير أمور العشيرة كلها، وهذا لدليل بيّن على تمتــّع المرأة قديماً بسلطة ونفوذ قلّ نظيره.

تتوفّــر في ملحمة « لاز وغزال « تركيبـــة مختلفة من العلاقات، وفيها تتعلــّق فتاتان وهما «خانزاد وغزال» بحب « لاس » حيث صراع من نوع خاص، صراع على شــباب، تنضم الفتاتان إلى هذه المنازعة بجديّة، وتظهر كلّ منهما ســطوتها ومدى تأثيرهـــا. وهي بذلك تختلف عن بقية الملاحم من عدّة أوجه.

« لاس » و « خانزاد» أولاد عمومة، تجري خطبتهما رسمياً، ثم تنتقل إدارة أمور العشـــيرة إلى « خانزاد» بعد وفاة والديهما. يحيد لاز عن حبها إلى فتاة من عشيرة أخرى هي « غزال»، يتيّم الاثنين في الحبّ، لا يستطيعان الزواج، رغم أنهما يقضيان معاً كل أوقاتهما، حتى النــّوم. لكن شاء الاثنان أم أبيـــا لا بد أن تفتر العلاقة بينهما، إلا إنهما يبقيان محافظان على علاقتهما مع « لاز» حتى وفاته، حيث تشـــتركان في حمل جثمانه وتشييعه إلى مثواه الأخير، بل وحتى في مجلس عزائه. ثم تلتفت « خانزاد» إلى أمور عشيرتها، بينما تبقى « غزال»، هناك(٨٥).

تشابه رئيس يكتنف ملحمتيْ « لاز وغزال » و « فرخ وآستي » يتمثــّل في العداء الثلاثيّ الأطراف. ففي ملحمة « فرخ وآستي « بنية العداء هي بين رجل وامرأة ورجل، بينما في ملحمة « لاز وغزال» هي بين امرأة ورجل

وامرأة. حيث تترك العلاقات والأحداث التي في هذه الملاحم تحت تأثيرها.

من جهة أخرى تحفل الملحمتين بحبٍّ رومانتيكي، وكلتاهما تدوران على ألســـنة العامّة كأغنيتين شـــاعريتين. كما كانت هذه الملاحم قديماً خير مرشد ودليل لإلقاء الضوء على مكانة المرأة في المجتمع.

أعداءٌ لقلبين وأربعة أعين:

يُعتبر الغدر، الخيانة، الحقد، المراوغة والخداع من الظواهر الســـلبيّة في الملاحـــم الكرديّة والتي تودي بصاحبها في أكثر الأحيان إلى ســـوء منقلب، ومصير مشؤوم. كما في ملحمة « مم وزين » حيث تـُلحق شخصيّة « بكو » الشيطانيّة مصاباً جللاً بحياة الحبيبين.

وفي ملحمة « شـــور محمود ومرزنـــگان» أيضاً يصبح الاثنان ضحية لبعض الحيل والأحابيل. وحســـب الملحمة أن حبهما يبدأ من الطفولة، يكبر معهما، ثم يصبح « شـــور محمود» شخصيّة قويّة وشجاعة، يلاحظ عمه أنه يصبح شـــيئاً فشـــيئاً عقبة في وجهه، وتهديداً لمكانته يخشى أن ينفرد برئاسة العشيرة يوماً ويبقيه ويحطّ من شأنه. وحين يطلب خطيبته للزواج، يستمهله، وبعد تفكير مليّ، يشـــترط عليه أن ينتصر على عـــدوّه، ويعود عزيزاً، كي يحظـــى بفرصة الـــزواج من ابنته « مرزنـــگان». وبالفعل ينتصر « شـــور محمـــود » على أعداء عمّه ويعود منتصراً مرفـــوع الهام. بعد فترة، حينما يذهب « شـــور محمود » إلى الصيد، يســـتغل عمّه هذا الغياب ويرحل عن المنطقة ويهاجر إلى بلد آخر. يأخذ معه ابنته أيضاً ويبدّد شـــم العاشقين. في الطريق، تلجأ « مرزنـــگان» إلى إحدى الجســـور، وتلقي بنفسها في إحدى الدوّامات المائيّة وتغرق. لكنها قبل أن تلقي بنفســـها، تخبر حارس الجسر،أن تخبر من يســـأل عنها أنها ألقت بنفسها في الدوّامة، ثم يأتي « شور محمود» ويعي القصّة، يلقي بنفســـه هو الآخر في الدوّامة، ولأنه لا يعرف الســـباحة

يغرق هو الآخر. حينما يعلم والدها بالقصّة يبدأ بالدوران حول الماء سائلاً الحارس عن ابنته، فيجاوبه الحارس:

« همّي عظيم يا أخاه

لا أدري على من أدعو

إن من تسأل عنها تدعى (مرزنگان-

استراحت على هذه الضفاف

كانت تدعو على الأم والأب

ألقت بنفسها من هموم الحب بين هذه المياه

من أجلها ألقى (شور محمود) بنفسه في هذه الدوّامة

إن لَحْدهما الآن هو جوف الحيتان[٨٦].

كان لأخت « مامرش « سبعة أبناء مقاتلين أشداء، يكنّون لـ « شور محمود» عظيم الحبّ، وعندما يتناهى إلى مسمعهم ما حلّ بصاحبهم من مصاب جلل، يمتطون صهوات جيادهم، ويتجهون إلى « مامرش « مطالبين إياه بدم « شور محمود « ثم يمزقونه بخناجرهم إرباً إرباً،يُخرجون بعدها جثتيْ العاشقين من الماء، وقد احتضن كل منهما الآخر، يقيمان لهما عرساً كبيراً، ويقولون مادام أنهما لم يهنآ في الحياة الدنيا، فليهنآ في الحياة الأخرى.

إنها أشبه بملحمة « مم وزين « التراجيديّة، فالمصير المشؤوم وانتقاد المكر الخديعة هما سيّد الموقف. كما أن هناك أصوات قويّة جداً ضدّ الشرّ والخيانة، ويُعدّ إغراق « مرزنگان « لنفسها أكبر شجب في هذا الصدد.

بعض الحواري والمسنـّـات:

نصـــادف في ملحمـــة « مم وزين » وفي بعـــض الملاحم الأخرى،عدا أبطالها من البشـــر، أبطالاً من الجان والحوريات وبعض الشـــخصيّات غير المرئيّة، يظهرون في هيئة نســـاء، ويلعبون دوراً مساعداً في الملحمة، وهم كالأشـــباح لا يعرفـُ الخوف إلى قلوبهم ســـبيلا، هؤلاء الأبطال القصصيّون يصبحـــون صلة وصل بين علاقات العشّـــاق، يعرّفون أحـــد الطرفين على الآخر، ويجعلون منهم زوّار أحلام.

في ملحمة « مم وزين » ترد أسماء بنات أمير الحوريّات الثلاثة: « تاف بانو، هيف بانو، ستير بانو »[٨٧]. إنهنّ حوريات رؤوفات، حارسات للحبّ، يقـــررن الطيران إلى جزيرة بوطان، ويقصدن – حين يصلن– غرفة « زين » يحملنهـــا ويطرن بها إلى حلم « مَـــمْ » ليصبح بعدها متيّماً، ولهاً، غارقاً في الحب. ومثلما يبدو فإن تلك الحوريات الثلاث يتكفـّـلن بحمل ذنوب هذين العاشقين على عاتقهن.

كمـــا نصادف هذا النموذج من الحوريّات في ملحمة « ســـيفا حجي »، ففـــي أحد تفرعات هذه الملحمة نلتقي بإحداهن وتســـمّى « زهرة القلوب »، وفي فرع آخر تســـمّى « عجوز الأمانـــي »، وفي آخر « الفتاة الطيّبة »[٨٩]. تحمل زهرة القلوب « محمود جندي »، وتأتي به إلى غرفة « ســـيفا حجي » وتعرّفهما ببعض.

نلاحظ في بعض الملاحم كيف تقوم هذه الحوريّات بتحديد قدر، ونصيب ومراد الفتيان والفتيات، ينثرن الحب والرّحمة والمساعدة على البشر. نصادف – عدا هؤلاء – في بعض الملاحم نموذج المرأة العجوز، المسنّة التي تحقق الآمال، وتلعب دوراً فعّالاً في العلاقة بين الفتيان والفتيات، يخضن الكثير من المتاعب، يقتحمن النيران، ولأن الشكّ لا يرقى إليهن، فإنهّن يصبحن الوسيط الأمثل، والمصدر الرئيســـي للأخبار بين العشّاق. وبسبب تقدمهن في السنّ،

والتجربة الحياتيّـــة الغنيّة، فإن الكثير من الفتيان والفتيات يلجؤون إليهن في هذه الملاحم – عن سابق ثقة – طالبين المساعدة.

فـــي ملحمة « مهر ووفا « حينما تهرع « وفا « لنجدة محبوبها « مهر «، يـُقبض عليها، وتـُخطف عنوة، تشـــرح حالتها لامرأة عجوز تلتقي بها في الطريق، حيث تقوم هذه العجوز بإيصال رســـالتها إلى حبيبها « مهر « . أما في ملحمة « رســـتم زال «، فإنه يحل ضيفاً على امرأة عجوز قبل أن يهاجم أعداءه. باختصار، فإن هذه الشّخصيات والرموز الأنثويّة التي نلتقيها في قســـم من هذه الملاحم، يحتللن الصدارة ويلعبن دوراً فاعلاً ونشـــيطاً في وصال الأحبّة.

المرأة تسير في طريق قويم وسليم:

تتـّبـــع المرأة في الملاحم الكرديّة أقوم السّــبل وأســلمها للحيلولة دون الوقوع في مناعب قد تكتنف مسيرتها وذلك بسبب النـّظرة المستقبليّة الحادّة والثاقبة ومدى الشّـــهرة التي تتـّســم بها. تأتي ملحمة « ســيامند وخجى « فـــي المرتبة الثانية بين الكرد بعد « مم وزين « .من حيث الانتشـــار، وهي قائمة على قصّة حبّ بين « ســيامند الســليــفـــي « و « خجى رســول «، وكالكثير من الملاحم الأخرى، فإنّ العاشـــقـَين لا يهنأان بلذّة الوصال. لكن هذا العشق الذي يخضرّ على سطور الملحمة لوعة فلوعة، يلقي بظلاله على كل الصعوبـــات والمتاعب التي قد تحفل بهـــا الملحمة، بل ويبقيها بعيدة عن الأحداث، غير عابئ أومحتف

بتدقيـــق هذه الملحمة عن كثب تطالعنا بطلتها الأنثى «خجى « عن نظرة أكثر اتـّقاداً وخطوات أكثر إتـّزاناً وحذراً عن بطلها « ســيامند «. تستفيق « خجى « من حلم طارئ وهي تضحك، ثمّ تفسّره لـــ « سيامند»الذي يفسّره على نحو خاطئ، ويبدي امتعاضا وتذمّراً، ويتســرّع في الحكم إذ يربط بين ضحكة « خجى « ورأسه الأقرع، ثمّ يبدأ بمطاردة قطيع من الوعول المارّة علـــى أنه القطيع الذي حلمت به حبيبته، يختار وعلا من بين الاثني عشـــر ويقتله، يرفســه الوعل – قبل أن يلفظ أنفاســه الأخيرة – ويرمي به من قمة جرف هاو، ثم يصبح اسمه (الصيّاد الذي أرْدَتـْـه فريسته).

في القســم الأخير من الملحمة يتـّضح المغزى شفافة، واضحة، جليّة، إذ يعترف « سيامند « بخطئه، وتسرّعه:

« مثلما فرّقتُ بين الوعل؛ وأنثاه

هكذا فرّقَ هو أيضاً بين الزوجين «(٩٠).

حينما صاد « سيامند « الوعل، كان هو الآخر يهنأ مع أنثاه، لم يكونا قد آذيا أحداً، فلم هذا العناد ؟

لقد عاش «سيامند «طفولة غير سعيدة، تربّى يتيم الوالدين، مشاكسا، دائم الخلاف مع من حوله ومع أترابه ومجايليه، وخير مثال على مشاكسته هو اعتراضه لطريق زوجة راعي العجول. من جهة أخرى كان صليع الرأس، وهذا يعدّ بمثابة نقصٍ في شخصيّته، لذا فهو ينشد سدّه بأيّ طريقة كانت.

وُلِع – مذ شبّ عن الطوق – بحبّ المشاكل والمتاعب، وشخصيّته المتشظيّة هذه هي التي أردته مع حبيبته قبل الأوان. لم تكن « خجى « تريد أن يقتل» سيامند « ذاك الوعل، كانت مشفقة عليه، لكنه لم يعرها أذناً صاغية، ونفّذ ما في رأسه.

يذكّرنا عناد « سيامند « بملحمة « كرّ وكُليلك «[91]، وعناد الأخوين فيها. فالأم لا ترغب أن يذهب ابنيها لقتال أخوتها السبعة، لكنهما لا يصغيان لنصائح أمّهما، ويمضيان للقتال. يُقتل « كُليلك « في نهاية الملحمة وتتحقق تنبؤات أمّه «وردكى «. ثمّة تقاطع واضح في الملحمتين من حيث بعد النظر، الحكمة، والرؤية المستقبليّة للأمور والتي تتّسم بها بطلتَيْها «وردكى وخجى «. والملحمتان تجزمان على أن المرأة تسير دوماً في الطريق الصحيح، فهي المنتصرة، وهي المرشدة، النّاصحة لأبطال الملحمة من الرجال.

ما يشدّ الانتباه في هاتين الملحمتين أيضاً، ظلمٌ بادٍ من قِبل أمراء عرب. فـ « خجى» كانت خطيبة ابنة أحد الأمراء العرب قبل أن تهرب مع « سيامند «. بينما يؤسَر كل من «كرّ» و»كُليلك» من قبل أمير عربي حينما يذهبان لخطف حصان يسمّى « بيجان «، ثم يُرسلان لقتال أخوالهم، لكن «كرّ» لا يفكر في قتل أخواله السّبعة، كي لا تبقى أمه دون معين وسند، وقد تُسبى حينها من قِبل أمراء عرب. إن تفكير «كرّ» بالنسبة إلى «كُليلك» هو الأسلم، وخطواته أكثر اتزاناً. في نهاية الملحمة يُقتل «كُليلك»، ويتزوّج «كرّ» من ابنة أمير العرب « تيلي رَوْشَن خاتون «.

يرفض والد «وردكى».في بداية الملحمة تزويجها لسليمان الذي يقوم

بخطفها، يلاحقهما الوالد، فترميه «وردكى» وترديه صريعاً[٩٢]. وهذا يثبت أن المرأة الكرديّة إذا نال العشق منها، فإنها تؤثر حبيبها على والديها وحتى إخوتها، بل لها أن تلقي بنفسها من أجله وسط نيران متقدة. وهي عنيدة في ذلك.

نلمس في ملاحم أخرى معارضة كبيرة لقرارات الآباء الجائرة. هؤلاء الآباء، وإن لم يُقتَلوا، فإن أدعية كثيرة بالشر والبلاء تلقى عليهم، وغالباً ما تتحقق. يدعو «فرخ» في ملحمة «فرخ وآستي» على والديه اللذان لا تطول بهما مسيرة الحياة أكثر من أسبوع بعد الأدعية[٩٣]. وكَنه هذه الأدعية لا يكمن في شخصيّة المُدْعى عليه، بل المهم ألا يشتّت أحد شمل قلبين وأربعة أعين. وهذا اعتقاد طاغ في الملاحم الكرديّة. لكن لمَ تُطلق أغلبيّة هذه الأدعية دوماً على لسان المرأة وبخاصّة الأم، ولم هي قابلة للتحقق دوماً؟

إن الإجابة على هذا السؤال مرتبطة بمدى الظلم الذي يُمارس بحقّ المرأة. فهي لضعفها تلجأ إلى التعبير عن شجبها للأمور ورفضها ذلك شفهيّاً عن طريق الأدعية، هذه الظاهرة وإن لم تفد في الوقائع الحياتيّة، إلا أنها كحقيقة لغويّة تتصادف والوقائع الحياتيّة أحياناً، وقد يشكّلان معاً حادثة. فلا أحدٍ يعلم ما سيؤول إليه حال المسيء مستقبلاً، وهذا – إن كان قليلاً أو كثيراً – سيتعرّف عليه المرء لاحقاً، ومن هذا المبدأ فالمرأة تمطره بأدعية السّوء. لذا، وبسبب التجربة الحياتيّة الغنيّة، تبلغ المرأة في مجال الدعاء بالشر مرتبة من الحكمة والشفافيّة.

ملحمة « فليتي قتو « هي الأكثر تميّزاً في هذا، وبحسب الملحمة تمر على عشيرة « رَشْكُوتا « سنة قحط ومجاعة لا يسعهم فيها تدبّر أمورهم، يجهّز « مامي أتمانيك « قافلته ويتّجه صوب مدينة باطمان علّهم يحظون بفرصة عيش رغيدة. لكن المنطقة تحت نفوذ وحكم « فليتي قتو» الذي يفرض الضرائب والأتاوات على القوافل التي تستقرّ فيها. إنه قاطع طريق

مشـــهور. وعندما يســمع بنبأ قدوم « مامي أتمانيــك « إلى منطقة باطمان، يجمع رجاله ويغير عليه، وتجــري أحداث حرب كبيرة بينهما، يلقى كليهما مصرعه في النهاية.

إن معظم الأغاني التي قيلت في «فليتى قتو» هي من جهة أمه «شـمى» التـــي لا تبارك أعماله وخلاله الغير حميدة، ولا تؤيّده قيد أنملة. لكن ابنها « فلِيت « لا يصغي إلى نصائح واستغاثات أمّه:

« فلِيت، يا ولدي، عدْ، ولا تذهب للقاء هذه القافلة «[٩٤].

فيقتل أخيراً وترثيه أمه. من جهة أخرى، فالأم الكرديّة غير راضية عن هذا الاقتتال الأخويّ، لأنها تدرك أن هذا القتال غير عادل، ولا يخدم ســوى الأعداء والدّولة:

« فتح البوّابون أبواب بدليس

تفرّج اثنا عشر بيرقاً من آل عثمان كشهود إثبات

على قتال (فليتى قتو) و (مامى أتمى)» [٩٥].

وضع بعض الشروط أمام الرجال:

حينمـــا يتقدّم أحدهم في الملاحمِ الكرديّة لطلــــب الزواج، نرى أن المرأة تملي عليه بعضاً من الشروط كاختبار له. ومن الضرورة أن يــُظهر الزّوج إزاءها حذاقة وكياســـة، وقد يكون الشرط إغارة على العدوّ، أو القيام بمهمّة صعبة، فإن لم يحالفهم الحظّ ولم يوفّــقوا في هذه الأســـفار انعدمت إمكانية الموافقة على قبولهم كأزواج. فلِــمَ هذه الشروط الصّعبة والقاسية؟

نستطيع تفسير ذلك بثلاث أسباب:

- تضفي تحقيق هذه الشـــروط الغرائبيّة على الملحمة تشـــويقاً وحركة ونشاطاً.

- بوضع هذه الشروط يودّ الوالدان اختبار صـهرهم الجديد، وكذلك الفتاة اختبار حبيبها من ناحية الطيبة والصّلاح.

- الاستفادة من هذا الحبيب في بعض الأعمال الأخرى.

ليحظى كلّ من « كـَـرّ وكـُـليلك « بقبول الزواج من بنات أمير عربيّ، يتوجــّب عليهما خطف حصان ذاع صيته من عشـــيرة أخرى. وعندما تودّ أمهما «وردكى» مراســـلتهما، تذهب إلى رجل دين، وتعقد معه شـــبه اتفاق؛ إن هو أوصل الرســـالة إلى أصحابها، توجّب عليها قبول الزواج به[٩٦]. أما في ملحمة « ســـيفا حجي « فيتوجّب على طالبهـــا الذهاب إلى منطقة بعيدة لإحضـــار « التعويذة المحموديـــة» (وفي فرع آخر لهذه الملحمة ســـميت التعويذة الهمدانيّة) كدواء من أجل والدها الضرير، حينها ستكون « سيفى « من نصيبه[٩٧]. وفي ملحمـــة « ناصر ومالمال» تطلب الحبيبتين – تاوْرَزِي وأســـمر– منهما السّفر إلى بغداد، والبقاء فيها بضعة سنين حتى يعلو شأنهم، ثم العودة مجدّداً للزواج. وقبل أن يســـافرا يتعاهـــد الأربعة على الوفاء فيما بينهم[٩٨]. أما في ملحمة « شـــور محمود ومرزنـــگان « فيكون طلب الوالد لنيـــل يـــد « مرزنـــگان « مغايراً هـــذه المرّة، وهو الإغـــارة على أعدائه

وأســـرهم. وهناك العديد من الشـــروط والمواقف الأخـــرى التي تطلب من الحبيب في الملاحم، وتحقيقها هي بديل عن المهر المقرّر.

فما الغاية من كل هذه الشروط، ومن وراءها؟ رغم ذلك عندما ينفذ الرجل المهمّة ويعود منتصراً، فلا بدّ أن تعتري طريقه بعض المصاعب والمتاعب الأخرى. هنا، تتطوّر الأحداث وتـُخلق مشاكل جديدة في الملحمة، ولا تسير الأمور على ما يرام دوماً.

لماذا يتنكـّر الرجال في هيئة الرّعاة؟

إن الأركان الأساسـيّة الأقوى على الإطلاق في الملاحم الكرديّة وضعت من قبل المرأة، فهي لا ترضى في أيّ وقت بزواج مرغم، أو خطف غصب. وإن مرّت الســنون وهي غير ســعيدة، ســتظلّ تبحث عن طريق الخلاص مــرّة أخرى، ترنو إلى بناء حياة جديدة دوماً. وهذه الحقيقة واضحة جداً في ملحمة « بنفشــا نارين وجمبلي الهكاري «، إذ تـُخطف « بنفشى « على يد « درويــش آغا « الظالم العجوز مكرهة، ثـمّ يُقتل أخوتها لأنهم يعترضون علــى هذا الزواج. إنه رجلٌ ثريّ، لكنهــا تفضّل الموت على أموال وأملاك الدنيا. ولحبها الشــديد لحبيبها فانها تســمّي ابنها من « درويش « آغا باسم « جمبلي «، وهذا – دون شــك – رمز لمحبة لا توصف. وفي ســبيل أن يتسنـّى له اللـّقاء بمحبوبته فإنه يتخّذ هيئة الرّعاة ويرتدي الثياب الخاصـّة بهــم، ليصبح راعياً لدى « درويش آغا «، ثـمّ يقوم بخطفها. إن هذا العمل الذي أقدمت عليه « بنفشــا نارين « لهو تعبير صارخ واحتجاج قوي وتنديدّ بزواج الإكراه.

فلمَ هيئة الرّعاة دون غيرهم؟

لأنـــه من خلال الحيـــاة اليوميّة وبخاصة لدى الكـــرد، فأن ذوي العلاقة المباشـــرة مع النســـاء هم الرّعاة، خاصّة في فترة الظهيرة أو قبيل المغرب، لأن الذي يمســـك رأس النعاج ويســـاعد النســـاء في الحلب هم الرعاة دون غيرهم، تضيق بينهم المســـافة وتتـّسع فرص اللـّقاء، وهم بمنأى عن الشكّ

والريبة. لأن عمليّة الحلب تتطـّلب شخصين (الرّاعي والحلابة)، فإن الذين يسوقون النـّعاج للحلب هم – غالباً – من الأطفال، وأحياناً أخرى فأنها – أي النـّعاج – تسـوقها غريزتها وتصطف بمفرها في الطابور بانتظار حلبها. وفـي ملحمة « قـَرْ وگـليزَرى «، التي يصبح فيها «قـَرْ»[٩٩] والياً على منطقة « سـُندِزى « ويعشق فتاة باسم « گـليزَرى «، يتمنـّع الوالد عن خطبة ابنته له، مما يضطرّه للعمل كراع متنكـّر لديهم[١٠٠].

في الطريق، وقبل أن يبلغ « جمبلي الهكاري «، مضارب حبيبته، يلتقي في طريقه بأناس آخرين، إنها « وديعة «[١٠١] ابنة أحد شـيوخ العرب، التي تعشـقه، بل تهيم بحبه حدّ الوله. وحتى تبقى العلاقة واللـّقاءات مسـتمرّة، فأنهـا تهتدي إلى طريقة؛ تطلب من والدها أن يرقـّي « جمبلي « إلى عمل يمكنـّه من البقاء في الدّار. لكنـّه لا يرتضيها لنفسـه، ويحاول الإفلات من قبضة حبها مراراً دون جـدوى، فيضطرّ للبقاء معها فترة، وفي ليلة ليلاء، ينسـلّ في قلب الظلام، سـاعياً في الطريق المؤدّية إلى مضارب الحبيبة « بنفشا نارين «.

صحيح إن هذه الواقعة لا تعتبر حدثاً رئيسيّاً في الملحمة، إلا أنها لا تعتبر – في الآن عينه – ثانويّة أيضاً. وتثبت لابنة الشـيخ – وديعة – أن القلوب لا تعشـق مكرهة، وليس للإنسان أن يسعد في لقاء متهوّر، أو صدفة عابرة. وهـي تذكـّرنا بأحداث قصّة « زمبيل فروش»، وتشـابهها. فكليهما – ابنة شـيخ العرب، والسيّدة الثريّة – امرأتان ارستقراطيّتان، مخادعتان، تعيشان حياة حرّة من كل قيد، تسعيان وراء لذّتهما العابرة.

حـــدود الشّرف وعَدَمِه:

الملحمـــة الأكثر شـــيوعاً بين الكرد هي ملحمة» زمبيـــل فروش»، بائع السّلال، الرجل الفقير، المتفاني في عمله، الجميل، ذو الطـّـلعة البهيّة، والذي كان يجوب الحارات والأزقـّـة وهو يبيع السّلال ليدبّر من خلالها فقط أمور معيشته. وحسب إحدى تفرعات هذه الملحمة فانه كان في البداية أميراً ثريّا، ثم اختار لنفسـه حياةً بسيطة، حتى ساءت أحواله. يحلّ – بعد فترة – بمدينة « سـيلــڤان» ويستقرّ فيها، ثمّ يبدأ ببيع سلاله. وفي أحد الأيّام، وبينما هو – كعادتــه – يجوب الحارات، تلمحه زوجة أمير تلك المدينة، ولجماله الآسـر تخترق سهام عشــقه قلبها، تدعوه، وتأخذ بتلابيبه، تأبى تركه. بائع السّلال، رجل متزوّج وله أطفال، عزيز النفس، أبيّ، لم تقع عيناه على حرام. تتـّبع زوجة الأمير كل السّبل في إغوائه، والاستمتاع به، دون جدوى.

نستشفّ من سير الأحداث، وأقوال هذه الخاتونة، كيف أنها تلقي بزوجها ومكانتــه عرض الحائط، ويصبح مبلغ همّها أن تسـتدرج بائع السـلال إلى فراشـــها. رغم أنها – بكلامها الشـــهواني – تغري بائع السلال، تقلب دنياه رأساً على عقب، إلا أنه يتماسك، ويتمالك قلبه، ولا يدنو منها. بل يتراءى له أطفاله أمام عينيه. إنها العفـّة، الطـّـهارة، والشـرف، مبادئ كوّنت اللـّبنة الأساسيّة في فلسفة بائع السّلال الحياتيّة.

ماذا يحلّ ببائع السّلال والسيّدة الثريّة في نهاية هذه الملحمة؟

أجوبة هذا السـؤال – حسـب تفرعات هذه الملحمة – جدّ مختلفة عن بعضها:

أ- حينمـا تلحق به معشـوقته إلى داره، تخادع زوجته، تطفئ السّـراج وتندسّ في فراش زوجها، تنسـى أن تخلع الخلخـال من رجلها، حين يأتي بائع السّـلال لينام، يدرك – من رنين خلخالها- إنها ليست زوجته، بل هي المـرأة التي صدّها. حينها يتحوّل إلى طائر ويطير من الكوّة، تجوب خاتون

الفيافي باحثة عنه سبع سنين، وحين تقتفي أثره على إحدى الجبال، يتآخيان، ثم يـُقضى أجلها بعد عدة سنين[١٠٢].

ب – يلتقيـــان على نبع ماء، تودّ خاتون تقبيله، وعندما تلج لســـانها في ثغره، يموت الاثنان سويّة [١٠٣].

جــ – تهبّ نار من فم خاتون ويموت الاثنان [١٠٤].

د – يدخلان الجنـّـة، ويبلغان الأماني [١٠٥].

هــــ – عندما يســمع الأميــر بقصة زوجته مــع بائع السّـــلال، يقتل الأخير [١٠٦].

و – يلقي بائع السّلال بنفسه أعلى القصر، ينتحر، ويصبح أشلاءً[١٠٧].

ي – عندما يحاول الأمير قتل « زمبيل فروش «، تصدّه الخاتون، تخطف الخنجر من يده، وتغرزها في بطنه. ثم يرتحل « زمبيل فروش «مع الخاتون وزوجته وأطفاله إلى بلاد ليس فيه أثر لحكم الأمراء والآغاوات[١٠٨].

ن – تصبــح زوجة « زمبيــل فروش « والخاتون ضرتان، ويعيشـــان سويّة[١٠٩].

ز – يتعاهد الاثنان فيما بينهما على مضيّ كلّ شـــخص في حال سبيله، ثم يرتحل بائع الســـلال نزولاً عند رغبة أبيـــه إلى مدينة ديار بكر، ويصبح أميـــراً[١١٠]. لكن هذا الفرع لا يعدّ فلكلوريـــاً، بل أدبيّا، كتب من قبل الأديب مراد خانتي بيازيدي.

نلاحظ أن خاتون تلحق ببائع السّـــلال حتى في الحياة الأخرى، لا تتركه. وفـــي فرع آخر للملحمة، رغم محاولات بائع السّـــلال الفرار بجلده، إلا أنه لا يفلح، فيضطـــر لمؤاخاتها في النهاية. كما نلاحظ تقارباً بين خاتون وبائع السّـــلال ضدّ زوجها، كمـــا نلاحظ في موضع آخر أن زوجة بائع السّـــلال تغدو ذليلة أمام خاتون بســـبب فقرها وقلـــة حيلتها. إن هذه العوامل مجتمعة تحافظ على العلاقة فيما بين بائع السّلال وزوجته وخاتون، ويلتقون في نقطة مشتركة، تخفــّف من حدة العداوة القائمة بينهم، وهذا لا يؤثّر قيد أنملة على

موضوع الملحمة الأساسـي. لأن هـذه المواضيع ترد فيها بقوّة. لكن التأثير المشترك للأحداث تخلق – شئنا أم أبينا – بعض الصّعوبات لدى بائع السّلال كوجود الزوجتيـن، والنظرة المختلفة لخاتـون وزوجها في بعض الأمور. تظهر مشكلة لزوج خاتون، وحينهُا لا تـُعتبر خاتون عدوّته الـلـّدود. وفي الفرعين الأخيرين، نلاحظ تغيّراً في آراء بائع السّلال.

إن ملحمة « بائع السّـلال « تذكّرنا بقصة سـيّدنا « يوسف وزليخة «، فالسـيّدة التي ورد ذكرها في هذه الملحمة، تشـترك مع « زليخة « زوجة أميـر مصر في نفس الصّفات. حين يُؤتى بيوسـف ابـن النبيّ يعقوب إلى مصر يستحوذ على قلب « زليخة « التي تمعن في حبّه وتشتريه لنفسها، هنا يبدأ نبيّ الله يوسـف – بعد إن تكشـّفت نواياها– بالبحث عن مهرب منها، لكن دون جدوى[١١١]. فتفتري عليه بالشـكوى إلى زوجها الذي يزجّ بالنـّبي يوسـف في غياهب السّجن. إنها ملحمة مشـهورة بين الكرد، ولها تفرعاتها الأدبيّة والفلكلوريّة [١١٢].

لكن الملحمة التي يسـتحوذ موضوع الشّرف على القسم الأكبر من سير الأحداث فيها هي ملحمة « مَمْ وعَيْشى». « مَمْ « هو الابن الوحيد لعجوز لا تكتمل فرحتها بتزويجه من «عَيْشـى «، إذ يُستدعى للخدمة العسكريّة. تبقى عيون الأم وكنـّتها معلـّقة ترقب الطريق سـبعة سنين، طول مدة غيابه، دون كلل. ولأن الدار سيبقى دون رجل لسنين، فإنها – أي الأمّ – تحمل على عاتقها مهمّة رجل الدار.

يُـؤذن في إحدى الأيام لـِ « مَمْ « بالمغـادرة إلى أهله، يصل الدار في الهزيـع الأخير من الليل، ولأن القلـب لا يطاوعه على إيقاظ أمّه العجوز،. فإنه يندسّ في فراش زوجته دون أن يعلمها بقدومه. تشعر الأم بحركة غريبة وأصوات رجال في غرفة زوجة ابنها، تسودّ الدنيا في عينها، وتختلط عليها الأمور، فتـُجهز – دون أن تعلم – على ابنها.

رغم أحداث القتل والموت التي ذكرت في ملحمتيْ « بائع السّـلال « و

« مَمْ وعَيْشى»، لكنّها تتمّ بدافع صون العرض والشّرف. يفكـّـر أحدهما في زوجته، والأخرى في ابنها، يفضّلان الموت على إلحاق العار بهما أو تلويث سمعتهما بسوء. إنهما ملحمتان بنيتا على أساس الشرف.

لقد كان طول مدّة الخدمة العســكريّة سابقاً، سبباً لتفكّك الكثير من الأسر، وعامل فراق بين الكثير من الأزاوج والزوجات؛ الفتيان والفتيات حديثيّ العهد بالزواج. فمهما تكن والدة « مَم « مســتذكرة ابنها لســنين، منتظرة عودته، إلا إنها كانت قد قطعت الأمل في قرارة نفســها، وكان عودة الابن (الضّال) بالنسبة لها معجزة، حيث نلاحظ أن تحقيقها – أي المعجزة- خلقت لدى الأم شكـّـاً وعدم تصديق، إذ لم تكن تصدّق قطّ أن يجمع فراش- يوماً من الأيّام – بين الابن والزّوجة ثانية، وكانت مخيّلتها معتادة دوماً على صورة الزوجة الوحيدة، لم تكن قطّ قد روّضتها على هذا المشهد – الاستثنائيّ – الجديد.

نفور وإعراض عن الخدمة العسكريّة:

ذاقت الكثير من الأســر الكرديّة – بســبب الخدمة العسكريّة – أيّاماً مرّة وعيشــاً مدقعاً، فالخدمة العسكريّة في بلاد غريبة، بعيدة، كانت تعتبر بمثابة عقوبة كبيرة لكل كرديّ. لذا فإن هذا الموضوع حاز على مســاحة كبيرة من هذه القصص.

الملحمــة التي ترد فيها صرخة احتجاج قويّة على هذه القوى العســكريّة هي ملحمة « منشــا علي ســليم آغا «، فحاكم الدولة « كيكي باشا « يرغب في الزواج من الفتاة « مـَـنـْـشِــى « ذات الأربعة عشر ربيعاً. ولكن حينما ترفض الفتاة وإخوتها الســبعة هــذا الأمر، يزجّ الحاكم الأخوة في ســجن ديــار بكر بالقوّة، ويجعل إطلاق ســراحهم – كلعبة – مقروناً بموافقة الفتاة « مـَـنـْـشِــى «. لكنـّـها لا تستســلم ضدّ هذا الظلم والجّور، بل تسلك درباً متجّهة لإنقاذ أخوتها من الأســر، وتنجح في النّهاية، حيث يُطلق سراح أخوة هذه الفتاة الماردينيّة [١١٣].

تذكّرنا قصّة الفتاة «مـَنـْشــــي « بقصّة الفتى « صالحو»، فكما تسعى «مـَنـْشــــي « لانقاذ أخوتها الأســـرى، تســعى « نورى « جاهدة لإطلاق سراح حبيبها؛ « صالح» ذو الثمانية عشر ربيعاً، القابع في سجن ديار بكر، والمحكوم بالسجن مائة عام، حتى يبلغ بها المناجاة مبلغاً تستغيث فيه برئيس الجمهوريّة كمال باشـــا، والأنبياء الكرام. تـــلازم بوّابة قلعة ديار بكر، تأبى مفارقته حتى يُطلق سراح « صالحها «:

« تقول (نورى) (١١٤): أيا صالحاً، يا بن عمّي

ممشوقة القدّ أنا

كشتلة ريحان

أزهرت على خرائب ديار بكر

مقابل الزّنزانة (١١٥)

ســـاندت المرأة وعلى الدوام، زوجها وابنها، في القتال ضدّ نظام الدولة وأتباعهـــا، ضدّ ظلمها وطغيانها. نلاحظ كيف تســـاند الأم « گـُـوزى» ابنها ضدّ «بـِشارى جـَـتو» الذي تسانده وتدعمه قوى الدّولة، وتقتل عدداً منهم. ثم يتطوّر تحالف الأخير مـــع الدّولة، حتى يذيع صيته كمحارب قاس، بينما تـُعرف « گـُـوزى « بشجاعتها، رأفتها ورقـّـة قلبها.

باختصار، إنها ملحمة الصّراع بين الخير والشر، والعدل والظلم. فعندما تفرّق « گــوزى « السّـــاعية للخير دوماً شمل نفر من الجنود والضبّاط في مسعى لحماية ابنها، تشفق عليهم، وتنصح ابنها مستجدية: « إن عيون الأهل معلـّقـــة علــــى الطـّـريق بانتظارهم «(١١٦). وفي روايـــة أخرى: « لا تقتل هـــؤلاء الجنود، هم أيضاً أبناء ناس، إنّما رزقهم على الدولة «(١١٧). إن حب الإنســـانيّة الذي تتمتـّـع به « گـُـوزى « والمعبّر عن صفاء سريرتها، تغدو بذرة لانفتاح متقدّم جداً على الحياة.

أمّا الملحمة التي تتنامى فيها – وبشـــكل فظيع – الوحشيّة، وإهانة المرأة وضربها، فهي ملحمة « مَهر ووَفا «، إذ يقوم العسكر – وبالقوّة – بأسر الفتاة

« وفا « وأهانتها، لإذلال شخصيّتها. وحسب الملحمة فأن لأحد الأمراء وهو « مُخرِزَمين « ابن يدعى « مهر»(١١٨)، يعشق «وفا « ابنة حاجب أبيه. وتبدأ قصّة الحبّ بدراستهما سويّة، ثم تنشأ بينهما علاقة حبّ تتطوّر يوماً بعد يوم. وفي أحد الأيّام يعيّن الأمير ابنه قائداً للجند ويرسـله إلى بلاد الحجاز للقتال، ولكن الرسـائل تبقى متواصلة بين العاشقين عن طريق معلم المدرسة. ترى « وفا « في منامها يوماً أن حبيبها قد جُرح، وعندما تسـتيقظ تهبّ لنجدته، وحين تحضر مجلس الملك يسـتأثر بها لابنه. في تلك الأثناء يؤوب « مهرّ « من القتال، وما يلبث أن يسـمع خبر خروج حبيبته لنجدته، فيعود أدراجه للبحث عنها، ويلتقي بالعجوز التي تركت « وفا « لديها خبراً، تعلمه أن الملك اسـتأثرها لابنه، فينطلق من فوره إلى مدينته التي يُفاجأ فيها بمظاهر الفرح المنتشـرة؛ إنها مظاهر الاحتفال بعرس حبيبته « وفا «. يقوم الشاب « مهر « بخطف حبيبته من وسط حلقة الرقص، ويقوم أتباع الملك بملاحقتهما، ثم، وفي منتصف الطريق يجعلونهما هدفاً لمرمى نيرانهم، ويُقتلان.

ملحمة أخرى تُظهر شجاعة، بسـالة، وجرأة وإقدام المرأة الكرديّة على الإطـلاق هـي ملحمة « قلعة دِمْـدِمْ» والتي تُعرف بـملحمـة « ذو الكفّ الذهبيّة خان « أو « ذو الذراع الذهبيّة خان»(١١٩) أيضاً، إذ تظهر فيها نضال الشـّعب الكرديّ ضد الجيش الفارسيّ. هذه الحادثة التي جرت أحداثها حول محيط قلعة دِمْدِمْ بين عاميْ ١٦٠٨-١٦١٠ حيث قاتل فيها الكرد ضدّ قوات الشّـاه عبّاس. يجتمع الكرد – حين يهاجمهم الجيش الفارسـيّ – في القلعة، ويقاومون لأشهر، دون أن يستسلموا، حتى يُبادون عن بكرة أبيهم.

وتطالعنا بعض تفرعات هـذه الملحمة عن الدّور الفعال الذي لعبته المرأة فـي النضال والكفاح، حيث تقوم أم « ذو الكـفّ الذهبيّة خان»، زوجته، وبقيّة النسـاء في القلعة بدبّ الذعر في نفوس العـدو، إذ يقمن – قبل أن يقتحم العدوّ القلعة – بإضرام النار في أجسـادهن كـي لا يقعن في يده أحياء. وفي صياغة أخرى للملحمة تستنفر الهمم عبر نداءاتها وصرخاتها التشجيعية أن لا استسلام،

وتغدو كقائد في مقدّم الجيش. كما تأخذ دور المرشد الواعظ في صياغة أخرى، حيث تبيّن لهم أن الموت أشـــرف من الاستســـلام، ويكون اسمها آنذاك « گوهر خانم »[١٢٠]. حيث تجهّز كل واحدة منهن نفســـها للمواجهة، وتقوم « آسيمه خانم « زوجـــة « ذو الكـــفّ الذهبيّة خان « حين يوشـــك العدو علـــى اقتحام القلعة، بإشعال النار في المستودع، الذي ينفجر فجأة وتغرق القلعة في بحر من الدخان الأســـود[١٢١]. إن هذه الملحمة مهمّة جداً في تاريخ نضال المرأة في كردســـتان، لأنها ملحمة فلكلوريّة، تاريخيّة في نفس الآن.

اعتزّ المجتمع الكرديّ بالمرأة الشـــجاعة عبر التاريخ، وكانت مصدر مدح وتفاخـــر على الدوام. وتطالعنا ملحمة « رســـتم زال « على نماذج لهذه المرأة القويّة، ومنها الفتاة « رودَف « التي عجز الأبطال عن هزيمتها، تجري مصارعة في أحد الأيّام بينها وبين والد رستم، فيُهزم الأخير ويتزوّجها فيما بعد، ثم تنجب له « رستماً «. وفي فرع آخر يقرّر رستم قتل ابنته لأنها أبدت عدم رضاً تجاه غلامه « گورگين «، وتكبّـــرت عليه، فترتدي ابنته ثياب المقاتلين، وتنطلق إلى إحدى الكهوف، تقتـــل عفريتاً لم يجرؤ والدها قبل ذلك على قتله، وتأتي له برأســـه، فيقول بعدما يرى مبادرتها الجريئة « قتل فتاة كهذه، خســـارة كبيرة « ويستنكف عن ذلك.

كل النســـاء في هذه الملحمة يتحررن على يديّ رســـتم، فهو شجاع، مقدام، تلجأ إليه النســـاء إن وقعن في ضائقة، أو واجهتهن مشكلة، فلا أحد يجرؤ على الدنوّ من عتبة بيته، باختصار؛ إنه محرّر المرأة. حتى أن ابن أخته « بيژَنـْـگ « يخلـــص زوجة أحدهم من بين براثـــن العفريت الطـّـائر في إحدى المرّات ويعيدها لزوجها. وفي أحد فروع الملحمة حينما يأخذ رستم دور موجـّـه الدبكة فـــي عرس ابن « سَـــلـْـمياني ســـند»، يأتيه الخبر قبـــل أن يلتحق بالحفلة بأن العفريت ذو الرؤوس الســـبعة (له رأس واحد، أما الرؤوس الباقية فقد صنعوها من القماش)[١٢٢] قد خطف العروس « ذات الحذاء الذهبيّ «، فينطلق للمواجهة، يقتل العفريت، ويحرّر العروس، ويأتي بها دون أذى إلى حيث العرس.

يقوم أحد الشّـباب – في فرع آخر – بخطـف حبيبته واللجوء إلى دار رستم الذي يتفانى في مواجهة أبناء عمومة الفتاة الذين ينقضـّون على داره، لكنهـم يهزمون في النهاية، ويرجعون من حيث أتـوا. أما الحبيبان فيهنأان برغد العيش لدى رسـتم. قبل أن يلحق رسـتم – في أغلب تفرعات الملحمة – بأعدائه، أو ينطلق لإنقاذ أحدهم، فإنه يمرّ على امرأة عجوز، يستشـيرها، ويأخذ بنصيحتها، إنها تساعد رستماً وتؤازره (١٢٣).

وطـن السّـعادة:

كمـا يتـّضح، فإن معظم الملاحم الكرديّة تنتهي بالموت والقتل. سـواء أكانت ملاحم العشق الرومانتيكيّة، أو ملاحم الشّرف والعفـّة، وحتى ملاحم البطولة، ومعظمها مبنية على أسـاس هذه العلاقـات والأحداث التراجيديّة. وللمـرأة الكرديّة حصّة الأسـد في هذه الأحداث؛ القتل. فـلا يهنأ الحبيبان بالوصال باكراً. والحب الذي يربط بين قلبين، لا ينتهي – بسـبب الكثير من المصاعب – النهاية السّعيدة. وتكاد تكون ملحمة « سيفا حجي « هي الوحيدة التي تخلو مما ذكر من قتل وموت ودمار. لا جفاء، لا صدود، ولا هجران، الكل سـعداء في هذه الملحمة. فالبيئة التي تجري فيها أحداث الملحمة، أشبه بجنّة خياليّة، أو وطن السّعادة والهناء، إذ يحقق فيها المرء مراده دوماً.

فبعد سفر طويل، مضن، لـلأمير « محمودى جندي « يوافق والد سيفا حجـي « علـى تزويجها له. ولكن حين يقرّر السـفر – مع محبوبته – إلى بـلاده، يلتقيان في الطّريق براعي والدها الـذي كان الأخير قد قرّر تزويج ابنته له مقابل خدمته سـبع سـنوات في الرّعي، لذا، فإنها تشفق عليه. ولأن الأميـر خبير بهوى القلوب ودائها، فإنـه يطلب من حبيبته أن تمنح الراعي قبلة الوداع، ويُمضي الاثنان لحظات من القـُبل. تمضي السّـنون، وتضع « سيڤا حجي « مولودها الأول أنثى تسميها « سيڤا سيڤێ «(١٢٤). تكبر الفتاة وتقبل على الزواج.

ذاك الرّاعـــي الذي لا يزال حبّ « ســيّڤا حجي « يعصف بكيانه. يقرّر يوماً خطف حبيبته السّـــابقة، وفي الطّريـــق إليها يصله خبر أن لها ابنة هي آية في الجمال، ثمّ يقومون بتزويجها له، ويحقق هو الآخر مراده. في فرع آخر للملحمة يتزوّج الأميـــر محمود من « گلـچيـچكا دلان«[١٢٤] التي تأتي هي بدورها بفتاة لوالد « ســيّڤا حجي « للزواج، وهكذا فإن جلّ شـــخصيّات هذه الرواية تتحقق أمنياتهم: « ســيّڤا حجي، والدها، ابنتها، الأمير محمود، الراعي، وگلـچيـچكا دِلان «، كلهم محظوظون. وتنتهي الرواية هذه النهاية السعيدة.

الملحمة الأخرى ذو النهاية السّعيدة هي « بهرام وگـُـل أندام «. يصادف « بهرام « لدى عودته من الصّيد درويشـــأ هو الشّـــاه منصور، أمير حلب، يستفســـر منه عن الأســـباب التي آلت به إلى سوء الحال هذا، فيقول إنه داء القلوب، ثم يُخرج من جيبته صورتين، إحداهما لــ «گـُـل أندام « والأخرى لــ « فريدة «، وهما بنات عمّ فاق جمالهما كل وصف، حتى قيل إن الناس كانت تأتي من كل حدب وصوب، لمشـــاهدة حسنهما وجمالهما الذي فاقا كلّ تصوّر. حين يشاهدهما « بهرام «، يعجب بالفتاة « گـُـل أندام «، بل يعشقها. وهكذا يتصادق العاشـــقان، ويســـلكان طريق البحث عن المحبوبتين. أخيراً، وبعد ســـفر طويل، ومضن، يتحقق المآل ويتزوّج بهرام من حبيبته « گـُـل أندام «، ولأنه كان مقداماً جريئاً، فأن كلامه كان موضع احترام دوماً. وبناءً على طلبه وتدخّـله تزوّج فريدة من الأمير منصور، وتقام الأفراح والليالي الملاح أربعين يوماً بلياليها[١٢٦].

الجزء الرابع

التغني بالنهد في الأغنية الكردية

التغنّـي بالنّـهد في الأغنية الكرديّة

كيف نظر المجتمع إلى وضع المرأة في القرون الماضية؟

إن الإجابــة عن هذا الســؤال يكمن في مواد الفلكلور الكرديّ بأجناســه المختلفة. فقد بذلت المرأة الكرديّة ما في وســعها لتحقيق رغباتها. هربت – حينمــا أرادت – مع حبيبها، وبعبارة أخرى، فقد ثارت واحتجّت على جميع العراقيــل والصّعوبات التي اعترضت طريقهــا، والمثل أدناه يثبت ويوضّح رأفــة المرأة الكرديّة وطيبة قلبها: « هروب المرأة(مع حبيبها) من أعراف الدنيا ».

لكن الحصار الاجتماعيّ، الاقتصاديّ، وحتى السياسيّ، سدّ السبل أمامها، وشــيئاً فشــيئاً ضيّق الدائرة عليها، من جهة أخرى لم تخضع المرأة الكرديّة لهذه الضغوطات، وخاصّة العشائريّة منها.

إن أقســام الفلكلــور المختلفة مــن أغاني، ملاحم، حكــم وأمثال، وبقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى، استنكرت، وبشكل صارخ، ظلم العشيرة، وطغيان الآغــاوات. حيث بنت المرأة لها عرشــاً – على الأقل في الفلكلور– ودوت صرخة احتجاجها بفضل هذه النتاجات عالياً.

تســتحوذ أغاني العشق في الفلكلور الكرديّ على مكانة مرموقة، ويحتلّ النهــد فيها المقام الأوّل، إنه أكثر الأجــزاء التي تناولتها هذه الأغاني حظوة من الجســد. صحيح إن الشــفاه أيضاً نالت نصيبها من الاهتمام، إلا إنها لم ترقى إلى مســتوى الصّدر والنهد. لكنها – أي الشّــفاه – تترافق طوراً مع كلمة القبلة، تتناجيان وتتداخلان .ويبلغ عدد الأغاني التي وصفت الصّدر في الفلكلور مرتبة كبيرة.

إذاً، لا بــدّ للأغنيــة الكرديّة من التطرّق إلى النهد بشــكل أو بآخر. إنه مؤســــسٌ لأدب إيروتيكــي كرديّ قويّ. إن جــلّ المواضيع والصور التي تصف النهد، قــدّمت في الأغاني بلغة فلكلوريّة، راقيّة، ونرّة. فالمرأة ترغب

– كمثال – أن ترى حبيبها كصديق، وتناديه بـــ « الضيف «، تلقي من أجله بكنوز الدنيا عرض الحائط، وتسمو بالحب فوق كلّ سام:

هلـــمّ يا عزيزي:

« أيها الفتى (أمينو)

حـــلّ ليلة ضيفاً على دارنا

طــِفْ بصدري أنا الحوريّة

فذاك أفضل لك من السّيادة على (الرّمانيّة)»[١٢٧]

....

كلت عيناي من الانتظار:

« أيّها الفتى

فدتك نفسي

تفضّل في ليلة من ليالي هذا الخريف

ضيفاً عزيزاً على صدر محبوبتك»

الجنس حاضر – وبقوّة – في أغاني العشـــق الكرديّة، لكنـــا لا نصادف فيها أي أثر للعبارات السّـــوقيّة والإباحيّة، أو ما يبعث على الاندهاش، ليس لهـــذه الأغاني من مؤلفين معروفين؛ إنه الشـــعب نفســـه. ورغم أن الحدود تتقلـّص بين الأدبين الجنســـيّ والإباحـــي إلا أن هذه الأغاني نأتْ بالقارئ عن حدود الأدب الإباحيّ الذي يهدف إلى إثارة المشـــاعر الجنسيّة لديه. كما أنها لم تفقد – عبر الســـنين – شـــيئاً من ألقها الأدبـــيّ، وهذا بحدّ ذاته عـُدّ معياراً لتطوّرها. ونلمس هذا في الميثيولوجا االكرديّة، حيث اعتبرت « زين « بطلـــة ملحمة « مم وزين « الكرديّـــة المعروفة رمزاً للحبّ، تردّد ذكرها على الألســـنة لسنين طوال دون أن تفقد شيئاً من شهرتها، مثلها مثل آلهة (أروسا). اليونانيّة أو (آمورا) الرّومانيّة. ونصادف في تلك الملحمة عبارات عـــن النهد من قبيل: « فتيات ذوات نهود كالرّمان « أو « فتيات ذوات نهود مســـتديرة «[١٢٨] وهذا يؤكّد أن النهد قد احتل – مســـبقاً – مكانته في الأدب

الكرديّ الكتابيّ والشفويّ، وغدا موضوعاً إيروتيكيّاً، من ناحية أخرى فإن هذه الصّفات التي أطلقها الشاعر أحمدێ خاني ستحتلّ لاحقاً مكانة أساسيّة في مجال تسمية أشكال النهود وصفاتها.

النهد : كلمة إيروتيكيّة:

النهد رمز أنوثة المرأة. وقد اعتبر عبر السنين وفي جميع الأجناس الفنيّة الأخرى رمزاً للبركة والجمال. عدا وظيفته الأساسيّة في إرضاع الأطفال، فإن وظيفة الأهمّ – يقيناً – هي الجنس. فهما – أي النهدين – باقتا ورد يثمل المرء حين يدسّ رأسه بينهما برائحتهما الطيّبة وملمسهما الناعم، إذاً هما ذو دور باق وأثر كبير في الحياة الجنسيّة. وقد اعتبرت نهود الفتيات ثراءً وزينة لهن، وغدت مادّة للكثير من الأمثال الكردية: « نهود الفتيات حلية، نهود العجائز رهبة«[١٢٩].

هناك تعبير آخر يلقي الضوء أكثر على هذه النقطة وهو: « نهدا الخاتون « والذي غالباً ما يستعمل للدلالة على الأشياء الجميلة والبهيّة، وهناك مثل آخر رأى في هذا الجزء القيّم من الجسد أنه الأجمل، واعتبره مقياساً: « القلب الجبان لا يفوز بالصّدر الناصع «. وكي تجذب المرأة انتباه الرجال وتستحوذ على اهتمامهم فقد جعلت من صدرها النّاهد مقياساً لأنوثتها، و حاولت أن تجعل الحياة الجنسيّة بفضله أكثر إثارة وجاذبيّة.

نلاحظ في مسألة التطوّر الإنسانيّ إن وصف النهدين أو ذكرهما كان سهلاً في القرون الماضية، ولم يكن هذا الانفتاح الذي تعيشه المرأة يسبب لها أيّ حرج أو مشاكل اجتماعيّة. حتى الآن نرى في بعض وسائل الإعلام المرئيّة والمقروءة نساء بعض القبائل الإفريقيّة يكشفن عن نهودهنّ دونما خجل أو وجل.

هناك الكثير من المرادفات التي تدلّ على النهد في اللغة الكرديّة. وتختلف استخدامات هذه الكلمة في مناطق كردستان المختلفة حسب وظيفتها.

فكلمة (Memik) الكرديّة، أي النهد، مشـــتقة من كلمة (Mama) اللاتينيّة، والتي تأخذ معنى الأم في كثير من اللغات، فالأطفال يقولون « ماما « حينما ينادون أمهاتهم. لكنّـــا لا نرى أيّ رابط بين الرجال وبين كلمة النهد، لأن نهودهم غارت، صغرت، وبقيت دون مهمّة. حتى أن بعض الأطعمة الخاصّة بالأطفـــال تكتب عليها – في بعض اللـّغات – كلمة ماما. باختصار فأن جلّ هذه المفردات تنحدر من كلمة أساسيّة هي (Mama) أي الأم.

وتوجد في اللـّغة الكرديّة الكثير من المفردات التي تشبه كلمة (Mama) مثل كلمة (Mak) في اللهجة الكرمانجيّة، وكلمة (Mad) في اللهجة الدمليّة. ولأن اللغـــة الكرديّة من اللغات الهندو- أوربيّة، نلاحظ إن جذر جميع هذه المفردات واحد. وفي اللغة الفارســيّة أيضاً تشير كلمة (Mader) إلى الأم، وهي بدورها قريبة أيضاً إلى كلمة (Mama). هذه الكلمة اللاتينيّة أصبحت، حسب بنية اللغة الكرديّة (Memik) بمساعدة اللاحقة (Ik) وتعني النـّهد.

تســتخدم المفردات التالية في اللغـــة الكرديّة للدلالة على النهد: çiçik: حُلـَيْمـــة (تصغير من حلمة)- Bistan: بســتان- Sîng: صدر -pêsîr: تلابيـــب - Paşil: عبّ -Sîngber : ثمـــار الصّدر- Guhan: ضرع - Hingil: ثدي. ويغلب استعمال مفردتيْ ضرع وثدي في اللـّـهجات الشعبيّة، والأوساط السّوقيّة أكثر من غيرها.

معروف أن كلمة ضرع تـُســتعمل بشــكل خــاص للدلالة على نهود الحيوانات كضرع البقرة، أمّا كلمتيْ تلابيب وعبّ رغم دلالتهما على النـّـهد إلا أنهما يســتعملان للدلالة على جزء معيّن من جســد المرأة أو على الثياب المحيطـــة بمنطقة النهد، فيُقال للمـــرأة: « أغلقي تلابيبك» أي أحكمي أزرار ثوبك حول محيط نهديـــكِ، أو «ضعي نقودكِ في عبّكِ» للدلالة عليه كمكان للحفظ. وسنقف لاحقاً على بعض الاعترافات من قبيل: «العبّ ينضح بالتمر» أو « العبّ ينضح بالفاكهة «، فهنا تدلّ كلمتيْ العبّ والفاكهة على النهد بشكل رمزيّ، وتتغيّر معاني هذه الكلمات حســب زمان ومكان اســتخدامها. كما

نســـتطيع تطبيق هاتين الكلمتين على الرجال أيضا. في بعض المناطق ومنها المحيطـــة بــــ (قونيه) يقولون عن الرضيع حينمـــا يرضع من نهد أمه: « يرضع من التـّـلابيب «.

نصـــادف في أغلب الأغانـــي كلمة قطوف الصّـــدر أو ثمار الصدر، للإشـــارة إلى النهد. وكلمة الصّدر تســـتعمل للدلالة على الجزء العلوي من الجسد (أسفل الرّقبة حتى أعلى الخصر) أو للدلالة على النهدين. في بعض اللغات تستعمل كلمة معيّنة للدلالة على هذا الجزء من الجسد، أما في الكرديّة فللكلمة مرادفات عديدة، مثل كلمتيْ « الصدر و النهد « المترادفتين، واللتان تمرّان في أغلب الأغاني الكرديّـــة بمدلوليْهما الغراميّيْن، الإيروتيكيّين. إذاً، من أين أتت كلمة (Ber)؟ إنها تستعمل في اللغة الكرديّة أحياناً للإشارة إلى الفواكه التي آن قطافها، أو إلى الجزء الأمامي من الجسد. عندما نوازي بين معان هاتين الكلمتين – الصدر والنهد – نلاحظ بينها ترابطا، إذ يشيران إلى منطقة معيّنة.

إن كلمة (بــزّ) التي يُشـــاع استعمالها في اللغة الشفويّة لا تحظى بذات الشـــيوع في اللغة الكتابيّة. أما كلمتيْ النهد والحَلـَـمة (تســـمّى الحَلـَـمة في اللاتينيّـــة بــــ Mamillan) فتحظيان بالقدر ذاته من الاســـتعمال في الأغاني الفلكلوريّة. وتحتل الحَلـَـمة، بشـــكلها، لونهـــا، وطعمها وكذلك بـــالوظائف الموكلـــة إليها مكانة خاصـــة في الأغاني الكرديّـــة. ولأن المنطقة المحيطة بالحَلـَـمة تعتبر كحديقة ملأى بالنتوءات اللحميّة والشـــّـامات، وتســـمّى في اللاتينيّـــة بـــ» Areola Mammae « أي حديقة الشـــّـامات، فأن الأغاني الكرديّة تناولت (حديقة الورود) هذه بالحديث:

« قد نضجت قِطوف صدر حبيبتي (عيشـــان)، دبّت فيها شـــامات حمر وصفر»(١٣٠).

إن كلمة شامات وخطوط النهد التي ترد في الأغاني، إنما هي إشارة إلى النتوءات المنتشرة حول الحَلـَـمة.

منـــــح النهدين:

ما يُلفت الانتباه في الأغاني الكرديّة التي وصفت النهد، إن المرأة نفســها تغنـّـت بمعظمها، وهذا يؤكـّـد مدى فعاليّة المرأة في العمليّة الجنسيّة ودورها فـــي المجتمع. لم يكن الحديث عن النـّـهــد، والتغني به، ووصفه في بعض المجتمعات الإســلاميّة ســهلاً. وكما يتـّضح فإنه لم يبلغ مستوى مرموقاً وقوياً في اللـّـغة التركيّة، وحتى في مجال الأغاني فإنّ الكرديّة أكثر انفتاحاً من التركيّــة. ترى هل بالإمكان اعتبار هذه الأغانـــي من القدم وحتى الآن انفتاحا واســتقلاليّة للمرأة الكرديّة أم لا؟ وإن لم نلقَ لها جواباً في بحثنا، إلا أنه موضوع مثير وبحاجة إلى بحث مستفيضْ.

عندما تشــغف المرأة الكرديّة بحبّ شخصٍ وتوله به، فإن أول ما تهبه – حســب الأغاني – هو نهداها، تختلق حُجّة تتذرّع بها لتتحرّر من خوفها عن هذا المنح لــ « حبيب روحها شــرعاً « أو لــ « عزيزها « أو « عزيزها الظريف « الذي يسمو لديها فوق كل سام:

درويشي عــقدي:
«أتيتُ بالوشاح الأحمر المُورّد
عقدت فيه نهديّ الصّفراوين[١٣١]
ووهبته لعزيز قلبي.»[١٣٢]

....

أحمدو روني:
« اجلس، فدتك روحي، يا أحمد
اسمي (بسنة)
أناملي مرمر، شمع أحمر
ثمار صدري، أنا المسكينة
قصور ومروج

فليعثِ فيه قطيعك الشارد
قد أذنت لك، راضية.»[١٣٣]

تهب المرأة - لتسعد حبيبها- كل ما يتاح لها، والهبة الأثمن - دون شك - في هذه الأغاني، هي النهدين، لذا تغيّر من طريقة عتابها، إلى الإيروتيكيّة، كما في الأغنية التالية التي تهبه فيها كلّ متاح:

ألا أيّها العزيز:
« فدتك نفسي
سأجهّز عزيز الدّار للرحيل
سأحضر له فطوراً
وأسكب عليه من سمن (خِنسان)
إن لم يرضهِ هذا وذاك
فسأقدّم له نهديّ.
فدتك نفسي...
جرداء هي بريّة ماردين
عليها تطل جبل قـَرَجْداغ القاحل
صدر حبيبي - أنا المسكينة -
كنز ثمين.»[١٣٤]

عندما يزفّ أحدهم بشـرى قدوم الحبيب، فأنها مسـتعدّة أن تهب البشير الغريب (يقيناً في الأغنيـة فقط) إحدى نهديها مكافأة له على حلاوة الخبر. في الواقع، هذا إظهار لمدى عمق الحبّ وقوّته:

« نفسي فداؤك، يا فتى
يا جبل (آگري) العظيم
من يبشّرني: هلّ فتاك المستجدي
سأهبه عيني اليسرى ونهدي الأيمن
هديّة.» [١٣٥]

وفي الأغنية أدناه، فأن الفتاة مســـتعدّة لتقديم قبلة من خدها الأيمن لحامل الخبر السارّ:

عزيز البرّيـــّة:

« أقسمتُ الأيْمان

أن أمنح لمن يحمل خبراً من عزيز الدّار

طواحين والدي السبعة

على نهر نصيبين،

إن لم يرضَ

سأمنحه قبلة من خدّي الأيمن

بشرىً.»(١٣٦)

إنها مســـتعدة لخلق الظروف في سبيل فوز حبيبها بهذا النهد، إذ يتجاوز صبر المرأة الحدود أحياناً. عندما يغدو كلّ من الأب، الأم سبباً لخلق مشاكل تحـــول دون اللقاء بالحبيـــب، فإنها تخوض خضمّ خطط مختلفة ليتســـنّـــى للحبيب الوصول إلى مبتغاه، كما أنها لا تودّ أن يشعر أحد بلقائهما. لو أردنا تتبّع الحقيقة، فأننا نلاحظ أن المرأة الكرديّة اعتبرت العشـــق أســـمى ما في الوجود، واعتبر هذا أساســـأ فلسفيّاً: «لا وفـــّق الله قطّ من مشى بنميمة بين قلبيـــن وأربعة عيون». عندما نتفكـــّر في هذه الكلمات الذهبيّة، نلاحظ مدى الأريحيّـــة التي فكرت المرأة من خلالها من ناحية اســـتقلاليّتها ومتطلباتها، لكنـــّها، مرّة أخرى وبسبب بعض الصعوبات تضطرّ لأن تحمي نفسها، مثال على ذلك حينما يغيب القمر، ويحلّ الظلام، تســـعد، لأنها تعلم أنها أصبحت في مأمن:

« قمـــر قريتنا، بازغ، مشرق

وكأنه مغتاظ – لسوء حظنا – لا يريد غروبا

أنا فداؤك

أقبـــل إن أفل القمر

واكشف عن صدري
المغطـّـى بقشدة عليها سكـّـر.»
....
أيها الضـّـيف:
« إن كنت تسأل عن دار والدي
فهو في مقدّمة الدور
على جداره جرتان
موضوعتان بشكل تربيعيّ
ثمّة كوّة خلف الإسطبل
انسل منها بعد منصف اللـّـيل
وإن أحس بك والديّ
سأقول لهم: هذا ليس نزيل بستان صدري
أنه حارس ليليّ، ضالّ
صادي.»
يصبح اللــقــاء في بعض الأغاني عادة عصريّة، كما في الأغنية التالية التي تنصح فيها الفتاة والدتها، وتكشف لأمها عن مكنونات صدرها:
« تعال إلى دار والدي ليلا
سأضع لي ولعزيز الدار فرشين متداخلين
وإن سألت أمي: ماذا جرى؟ ما هذه الجــلـَـبة؟
سأقول لها: أيتها الثكلى:
هذه إحدى عادات فتيان وفتيات هذا العصر
أمـّـاه، لقد مضت ثلاث أيام على هجران حبيب القلب
سأهبه صدري مرتعاً».(١٣٧)
منــح النهدين فــي الأغاني يزيل جلّ مظاهر الشــكّ والريبة وعدم الثقة بين المحبوبين، ويغدو هذا المنح وتلك الهبة في الأغاني بمثابة أســس حبّ،

تخترقها طوراً وتلقي بها جانباً لإظهار حالة من اللاحبّ أو فتور في المشاعر أو إكراه، وهذا الاستنكار ينير لنا الكثير من الحقائق حيّال دور المرأة. فهي حيــن تتحدّث عن منــح نهديها، تتجاوزه أحياناً إلى تنظيــم وتثبيت ملكيّتهما لصالح الرجل:

باڤىَ سَيْرو:

«(باڤىَ سَيْرو)، فدتك نفسي

لم أنت صامت؟

لا تمرّ بمنازل (آلوجا) الأربعة

في آخر القرية

لِمَ لا تثبت ملكيّتك لصدري

أنا الفتيّة

وصدري حدائق ماردين.(١٣٨)

وفي فرع آخر لهذه الأغنية ذكرت بـــ « تنظيم وتثبيت (١٣٩).

النـّـهد في الصّور الأدبيّة:

من المسـلـّم به، أن الفتاة إذا رغبت، سـلّمت مفاتيح صدرها راضية، دون خـوف لحبيب الروح، لكنها لا تبدِ هذا الكرم في زواج الإكراه، فالـ « الصدور المفتوحـة » فيه نادرة. إذاً لمن النـّهد؟ وهذا – الجواب – مرتبط برغبتها وإرادتها.

في قصّة « حجي موسى وگلى الأرمنيّة « الغنائيّة، تستنكر « گلى «الـزواج من حجي موسى، لأنها مرتبطة بعلاقة حبّ مع شـاب آخر هو «مكسي» ابن عمها، لقد تجلـّى لها قدرها المكتوب على جبينها: «...ستبقى نهداي ملكاً لابن عمي» مكسي» طالما حييت...»:

« نادى حج موسى بيـگ قائلاً:

يا إلهي...! هذا الصباح، ما أحلاه

لو تفضـّلتِ، سآتيك هنيهة

أقبّل نهديك

مادام للموت مآلنا، وفي القبر المظلم ختامنا

ردّت (گلى): لا تقل ذلك...

فذاك يسيء لعقيدة والدي

الذي بدأ شمّاساً وغدا قسّاً،

ستبقى نهداي ملكاً لابن عمي» مكسي»

طالما حييت...» [١٤٠]

حيـن يتراجع المحبوب فـي بعض الأغاني، أو يرحل عـن الديار، أو يموت، فإن الفتاة تقسم ألا تفتح عن نهديها لأحد وفاءً لذكرى الحبيب الراحل: « سأجعل صدري زنزانة، لئلا تمتدّ أيد الغرباء لنهديّ [١٤١] « ،ويغدو إغلاق الصّدر في النهاية جزءاً من الحِداد:

« عهداً، لن أكشف بعدك عن ثمار صدري

أو أمشّط الشعر والجدائل

كلا، ولن أطوّل السّوالف

أو أكحّل عيني من أي مكحلة [١٤٢]

لاحقاً، في بعض الأغاني، سيتّضح أن بوسع المرأة حجب صدرها وستره، إخفاؤه، حمايته من الجهات الأربعة حتى الموت، تغلق الأبواب والكوى كي لا تمتدّ يد الغير إلى الصدر وقطافه، وتسيّجه وتسوّره كما حديقة أو بستان، ولكنها إذا رغبت، تبدّل كل شيء:

« تفضل للأعلى ضيفاً عزيزاً

آب من سفر، ذاق أمـرّيْه.

سنلقي بالخجل بين الأقدام

فعنقي دنّ عسلٍ

ارتشفه حلواً، حلواً.

مزّق ستارة الحياء عن صدري

قد أينعت ثمار بساتيني

التي لأجلك سوّرتها

ادخلها، اقطف ما يحلو لك من أزهار.[١٤٣]

إن الجمل التي مرّت من قبيل (أزل ستارة الحياء عن صدري) و (سنلقي بالخجل بين الأقدام) لمدلولان هامّان على تعامل المرأة باستقلاليّة وأريحيّة في الحياة الجنسيّة، ونستطيع اعتبار تمزيق ستارة الحياء من العوامل الأساسيّة والأكثر جذريّة في الحياة العاطفيّة والجنسيّة. وعندما نتمعّن في العلاقة الجنسيّة بين الرجل والمرأة، فأنها، أي هذه الدّعوات ذات فحوى توجيهيّ، تربويّ.

مهام أخرى للنــّهد:

يعتبر النهد عضواً أساســياً في العمليّة الجنسيّة، كما أن له دور فعّال في حصول الطرفين على الإشــباع في العمليّة الجنســيّة، وهي أولى الوظائف الموكلة به. التمتع بالنهد، تقبيله، إثارته، مداعبته، عضــّه، تدليكه، وتمسيده تخلق لدى كلا الطرفين البهجة والنشوة. لكن المغنيين أسندوا له مهام أخرى، وجعلوه رمزاً لحاجات أخرى مثل: الدواء الشافي، سدّ الجوع، الظمأ، وسلوى لأمور أخرى.

١- كدواء:

أرادت المــرأة في أغان عدّة جعــل نهدها دواء لعلاج جروح زوجها أو حبيبهــا، ومرهما تضعه على فم الجرح. لقد اقتنع الطرفان، الرجل والمرأة، أن النهد دواء، لم ير المغنون دواءً أنجع من نهد المرأة ليوضع على الجرح، ولتطيّب به المرأة خاطر الجريح:

باقي فخرو:

« ذهبت إلى قرية (بوليندي)، لا أثر لــ (حجي صبري)في الدار
يقال، أنه جريح على جسرِ (باطمان)، في حربه مع الاتراك
بسبب ثورة الشيخ سعيد، أُصْدِرَتْ الفرمانات بحق الكرد
لقد جعل الألمان من جسد صبري مرمى للجراح
جلّ ما أخشاه، أن تظل جراحه، أسفل الخط[١٤٤]، دون حكيم
أو دواء
سأشق نهديّ الصفراوين
وأجعلهما له مرهما ودواءً [١٤٥]

تقتــرب هذه الأغاني أحيانا من أغانــي الحزن والحِداد، وإن لم يكن فيها شــيء من موت أو قتل إلا أنها تضجّ بالحزن والبكاء، أعتقد أن الحديث عن النهد في ظروف كهذه إنما مرتبط برغبة الفتاة في تسريع عملية براء الجرح،

وتعزيز الأمل بالشفاء لدى الجريح، والترويح عنه، لذا فأنها تلجأ إلى الطبيب المسيحيّ « أراكيل »:

باقي فخرية:

« (باقي فخرية)

فديتك سبع مرات في الأسبوع.

مضت ثلاثة أيام و (باقي فخرية)

طريح الفراش، جريح

أنا المفجوعة بك...

سأهبّ رافعاً أطراف ثوبي

قاصداً دار الطبيب (أراكيل)

في خرائب (هادباكا):

فدتك نفسي أيها الطبيب

هاك نهديّ، أنا الفتيّة

استخرج منه مرهماً، لموضع الجرح.[١٤٦]

نصادف في بعض الأغاني عبارات مثل (النهد دواء)، وخاصة من قبل من تغرّب وابتعد عن ديار الحبيبة، تسوء أحواله في أكثر الأحيان، بسبب هذا البعـــد، فإن المرأة تجيب نداء حبيبها ولو بأغنية، تطيّب بها خاطره، وترفـّه بها عن نفسه:

أيها الفتى:

« قلبي يئن على نفسه.

وصلني خبر اليوم:

فتاكِ، في بلاد الغربة، منهكٌ

عليل

لا وسادة، لا فـراش، لا متــّكأ

سأستأذن والديّ
أيمّم وجهي شطر بلاد الغربة
لأكون وسادته، وصدري متكئه
لتغمر الفرحة قلبه، ولا يتنهّد بعدئذ.»[١٤٧]

٢- كدِثار:

اعتبر النهد بفضل ملمسه الناعم، وحرارته، دثاراً نفيساً، ووُسِم بالقصر والمضافة، وبوسعنا – حسب هذه الأغاني – أن نرفّه عن أنفسنا فقط بين الصدور والنهود، أو نزيد من دفء ليال الشتاء الطويلة بينها: « آه لو نزلت في ليلة كانونيّة ضيفاً على صدر الحسناء»[١٤٨]. وفي أغان أخرى اعتبر النهد وسادة ومسكناً:

« سأجعل عينيّ له حين تدور الرّاح ساقياً
وصدري حين الاتّكاء وسادة[١٤٩]

واعتبر النهد في بعض الأغاني ملجأً وملاذاً آمناً:

« صدري لك بستان
فيه الورد والريحان
إنه ملاذ لي ولك[١٥٠]

نظر إلى الاحتضان بين الرجل والمرأة كمأوى وملاذ للعشق، فعندما يلج الرجل بين بساتين الصّدر، يقطر هذا الملاذ بين الأغاني الكرديّة شهداً عسلاً:

. حسّو:

« آه يا (حسّو)، إنها ليلة ممطرة
إسطبل أكباشك مبتلة، نديّة
تعال، انسل إلى فراشي (الأورخانيّ)
إن لم ترضى بذلك
فقرب رأسك نهدان صفراوان

حلمتاهما حمراوان، وأرضيتهما بيضاء[151]

٣- كضـــوء:

يضيء النهدان في بعض الأغاني كما (الإنارة في الليل)، فبفضل النور والشـــعاع الذي ترسله حول محيطها تنقشع - برأي المغنّي - دياجير الظلام وحلكة اللـّيل:

عيشـىٰ:

« (عيشـىٰ)، فداؤك أنا

قلبي مثل عرائس « الكوچـــر»

صدري ونهديّ ضوء قمر هذا الخريف

يضيء على البيادر[152]

ترى، كيف اكتشـــف المغنـّـــي هذا النور وذاك الشـــّعاع؟ إنه مرتبط بالشكل الهرميّ للنهد، لأنه في الليالي المظلمة يبدوان كجبلين كبيرين بارزين بالنسبة إلى بقية الأعضاء، ويرسلان - برأي المغنـّـي- نوراً، كضوء القمر؛ بل يمطران ضياءً.

٤- كتسلية:

حين يضيق صدر الفتـــى، أو يفرّ النوم من عينيه، أو حين يكون ماضياً على درب الغربة، أو يمرّ الوقت - في ليالي الشـــتاء الطويلة - بطيئاً، فأن الفتـــاة - وفي كثير من الأغاني- تهبّ لنجدة حبيبهـــا بان تدعوه ليرفل بين ثمار وقطوف صدرها، يســـتمتع ويتسلـّـى، هما - باختصار - مصدر ترفيه وترويح، ومقبّلات ومكسّرات في هذه الليالي:

شاهينو:

« (شاهينو)، أيها المجنون

لم لا تخطبني، أو تخطفني

من أين لك بمهري الغالي

اتـّـق فيّ الله....

كيف تهزّ القلادة الفضيّة على صدري
صدري روضة زهر وتفاح
ادخلها- إن ضاق صدرك - فترة
لتنسى همومك» (١٥٣)

....

حوريّتان:

« روحي، يا روحي
بمدخل دارنا تقف حوريّتان
تقول الأخت الكبرى للصّغرى:
لقد حلّ اليوم – أيّتها المسكينة – على دارِنا
ضيف عزيز...
لا أعرف ما أقدّم له، ما يليق به، ما يحلّ له.
في ليلة، في منتصفها
سأسلـّمه نهديّ الأصفرين:
ليالي الشتاء، ليالي كانون طويلة
قمْ، اجلس، داعبهما.(١٥٤)

عندما يمشـــي الحبيب في طريق الغربة، الجيش، أو الهجرة، حينها تقدّم الفتاة نهدها لمن ضاق صدره:

حذاء السّمراء:

« إن حللت يوماً على والدي ضيفاً
سأفرش لك في المضافة
سأقدّم – لك أنت – نهديّ الأصفرين
لتستمتع بهما حتى الصّباح(١٥٥)

لقد رأى المغنون في صدر المرأة ميداناً للتنزّه والتجوال، بوســع المرء الترفيه فيه عن نفسه والاستمتاع:

« اجعل صدري لك بستاناً، تجوّل فيه حارةً حارة[١٥٦].

ولكي ينتشي الجسد ويرتاح، اعتبر الصدر ساحة رياضيّة بالمقدور القيام فيه بمهام أخرى:

« قد أتى حبيب القلب للقائي، ليتمرّغ في بساتيني ورياضي»[١٥٧].

إن مجـــال التنزّه والتجوال يأتي – باعتقادنا – من وفرة النهود، فالحبيب الذي يتجوّل يمنة ويســرة، مجبر على التمرّغ. والرغبة في التمتــّع بمنظر النهدين، وســطهما، حلمتيهما، يتطلــّب حركة، ومن الضروري بذل جهد، أو تحريكهمـــا نهداً نهدا. والمثل القائل « الصدور بحور الفتيان » إنما مبنيّ على الحقيقة السّالفة، فالذي يسبح لا يستطيع الوقوف مكانه،عليه أن يتحرّك. لقــد أوضح المغنون جميــع مزايا الحياة وتركيبة النهــود وصولاً إلى عالم الفنتازيا.

٥- كطعام:

ذكرت ثمـــار الصّدر في كثير من الأغاني كأنــواع مختلفة من الطعام، ونستنتج أن مذاق هذه الأطعمة ظلّ ولفترة طويلة على لسان هؤلاء المغنــّين، يرددونها دون ملل. وسنرى أن النهد شبّه الفاكهة، وعدا ذلك، شبّه بـــ:

الفطور، الغداء، العشاء، الســحور، الدّبس، المكسّرات، التوت، الكباب، العسل.

في الأغنية التالية شبّه بالفطور والغداء:

« سأقطف حلمتيْ نهديّ حبيبتي

فطوراً للكهول

غداءً للفتيان» [١٥٨]

قضية الرّجال الذين لا يوفون النّـهود حقـّها:

يظهــر في عدد من الأغاني أن المرأة ليســت ســعيدة بزواجها، تعتبر زوجهــا من صنف « الرّجال الذين لا يوفون النّــهود حقـّها» فهذا الصنف لا يعتبر في نظرها رجلاً، بل تطلق عليهم تسميات أخرى مثل: بوم، جرب، بهيمــة، عنين مخنث غير قادر، مبلول شرشــوح، غير مهندم. ولهذا الجفاء مبــرّرات جمّــة ؛ كالخطف بالقوّة، زواج الإكراه، الضــرّة، ملاحقة الزوج لنساء أخريات، العجز الجنسيّ وعوامل أخرى كثيرة، ويصل هذا الفتور في العلاقات الجنسيّة إلى درجة كبيرة بحيث تتعذر فيها راحة المرأة:

أمّاه، اسمي أنا الفتيّة (بسنة)
ذات الشعر الأحمر، المنثور
معفــّرة الوجه بشحوار «حلب»، ونيلة «موش»
فلتذهب حسناته أدراج الريح، أبي
كيف لم يزوّجني بشاب من عائلة (حسن آغا)، عمّ (بحري)
ذو الشوارب الحمر... المعروف
منديل أيدي الفتيان أيام الأعراس والأعياد والمناسبات
وزوّجني لذاك الدبّ البوبلاني؛ (إبراهيم تمن)
إنه كَبغل طريق نصيبين
لا يفي صدري حقه
يا لبؤسنا يا أمّاه....!» (١٥٩)

من بين الأســباب التي تدفع بالمرأة للبحث عن عشيق، هو أنها لا تحبّ الزوج الذي يدير لها ظهره حتى الصّباح. كما في الأغنية التالية حيث تستنجد المرأة بعشيقها:» تعال وتخلـّص من زوجي الديّوث، الحيوان». والمرأة في هذه الأغاني حزينة، مهمومة جداً:

بوّابة دار والدي، مغبرّة ضبابيّة «

قم، تخلـّص من زوجي الديّوث
قبّل عنقي، بكلِ ما فيه
وارتشف من نَهديّ ما شئت» [١٦٠]

....

خليلي قازي:
أتجوّل في خرائب ديار بكر «
أطواقي وحليّ – أنا البائسة – تتدلـّى على قامتي الرّشيقة
فلتذهب حسنات أبي أدراج الريح
كيف لم يزوّجني للفتى الكرديّ؛ (خليل غازي)
وأعطاني لهذا الحضريّ
ذو القبّعة المثقوبة
يغفو على صدري من المساء حتى الصّباح[١٦١]

يبدو جليّاً في هذه الأغاني أن المرأة ليست راضية عن زوجها. في أغنية « أيها السيّئ « التي تضجّ سطورها باحتجاج صارخ من قبل المرأة ضدّ زوجها، نستطيع بسهولة تلمّس عدم الرضى هذا، أنها أغنية تـُغنى على لسان امرأة في قلبها حسرة، ويُفهم من مضمونها أن الزوج رجل(نسونجي)، مخادع نساء، يدور بين البيوت.

وللنهد أثر كبير في الأغنية، حيث بواسطته تحاول المرأة استعادة زوجها، ويمتزج الأمل، الشكوى، العتاب، والنصيحة في الأغنية، وهي بهذا الشكل إنما تفصح عن مكنونات قلبها، تبدأ الأغنية بـ: « القلب الجبان لا يفوز بالصّدر الناصع «. لقد أصبحت هذه المقولة منذ عقود مثلاً دارجاً بين الكرد.

أيّها السيّئ:
أيّها السيّئ إنّ صدري ونهديّ أنا الظبية»
لأشبه بقصر (پيروتا) في مدينة (ماردين) المحترقة

وزجاجها جديد

بل أشبه بعنقود عنب من كروم (چيّلكىَ عليىَ رمو)

استوت حديثاً على الغصن

أيّها السيّئ، يا محروق الدار

سأقول لك تعال كلّ ليلة

طف بصدري

تقبيل نهديّ، أشبه بصحن من لحم خروف غض،

في مرج (ميرا العلويّ) بـــ (قرداغ) المحروقة

ضعهما في المصفاة

اعتصرهما، ليسيل ماؤهما الحلو

اشطرهما بالسكّين نصفين

قلـّـمهما كشجرة (تِراش) [١٦٢]

عضّ وريدهما ليسكب سكـّـراً.

أيّها السيّئ...

أدعوك كل ليلة من ليالي الله

لتجثم فوق صدري، تلتهمهما

ولا تثر حركة .» [١٦٣] [١٦٤]

تقتـــرح المرأة في بعض الأغاني- من أجـــل إثارة الصدر ودسّ اليد في العبِّ – على عشيقها مقاسمته:

« ألا يا داراً عشعش فيها الوباء

صرخة جبل (ألَــكَــزَ) مدويّة

والأسفاه، لو أنك تأتين...

أميلي العمامة عن رأسك، ارتدي ذاك المعطف

فلتحرق النـــار دار أبيك

تعالي، قسّمي شامات الصّدر

بيني وبين زوجك، ذلك البهيم.» [١٦٥]

تتحدّث امرأة متزوّجة في أغنية أخرى عن « مفتاح النهدين» وتسـلّـم المفاتيح إلى عشيقها الجديد:

صبريَ:

يا أنت، وهبتك صدري ونهديّ»

ورود وأزاهير وسوسن

انزل بها مع ثلاثمائة فارس من عشيرتنا

عشيرة (حسَنا)

يا حَمَلي، لا تفسد فيها وردأ

سأسلـّمك مفتاح نهديّ الأصفرين، احفظه

اخف الأمر عن زوجي الأجرب، وعن نمّامي القرية

إذا ضاق صدرك، افتح بابهما مرّة في اليوم» [١٦٦]

وصف النهدين:

عندمـــا تحدّث المغني عن النهد، ذكـّرنا بأشـــياء أخـــرى كثيرة، وبنى هذا الارتباط بينهما على أســـس منطقيّة، وقد أخذ شـــكل ولون النهد وصفاته الأخرى حيـّزا كبيراً في الأغنية الكرديّة:

الشكل: -

لقد رأى فيه المغنون فاكهة، وسمّوه بتسمياتها. فلِمَ الفاكهة؟

الســـبب هو الاستدارة المشـــتركة بين الاثنتين، والسبب الآخر هو مذاق الفاكهة، اللذيذ الذي اكتشفه المغنون في النهد فيما بعد، لذا فقد اختلطت عليهم الأمور. والفاكهة التي شـُبّه النهد بها في الأغنية الكرديّة هي:

النفاح، التمر، العنب، البرتقال، التين، البطيخ، الجوز، الرمّان، الشمّام.

تقول إحدى الأغاني:

« احمرّ نهدا غزالتي، كشمّام سهول عشيرة حَسَنا»[١٦٧].

وحســـب مناطق كردســـتان المختلفة فأن الأكثر تأثيراً بهذه الظاهرة هي المشهورة بأنواع معيّنة من الفاكهة، وتشبيههما بالبرتقال اليافاوي- في إحدى الأغاني - بين كرد ســـوريا لأمر طبيعيّ، فقربهم من الحدود أعطى شـــهرة لهذا النوع من البرتقال:

«... ...

أنا خادم نهديك اللذان يشبهان

البرتقال اليافاوي

المعروض أمام الدكاكين»[١٦٨]

لقد ربط المغني بين المدينة، المنطقة، أو الإقليم الذي يصدّر منه أشـــهى أنواع الفاكهة وبين النهد في أغانيه:

بلى ميرىَ: [١٦٩]

« صدر حبيبتي مريم:

تمر بغداديّ

تين جبل شنگال

عنب بِسِندِري

بطيخ دياربكرلي

أبلةٌ من لمْ يتـــخذه

مقبّلاتٌ لسهرته»[١٧٠]

يكتشـــف المغني – عدا المذاق اللذيــذ – الطـــيبَ الذي يفوح من النهد والأشبه برائحة الفاكهة، ويتجلـــى هذا الاكتشاف في المقطع التالي:

«أثملتنا رائحة النهد....التهمتنا».

ولأنه يظلّ رهين الثيـــاب طويلاً، فأنه – ايّ النـــهد – يـُـعرق، يُحمى كالبيض، ويـُـســخــّـن، ويختلط فيه العطر والطــّيـــب، حينها يغدو المغني مالك الدنيا. ولم تقتصر رؤية المغني على الفواكه فقط، بل تعدتها إلى أشياء أخرى، قارن بينهما، وأظهر التقارب بينهما في الصّفات، مثل:

النبع، الزهرة، الحديقة، البساتين، الذهب، الفضـــّة، والفناجين...

فما وجه الشبه بين النبع والنهد؟ باعتقادي أن الجواب يكمن في أن الماء والحليب يشـــتركان في صفة الشـــرب، فرأى المغني النهدين كنبعين يسكبان بدل الماء حليباً. فإلى أيّ مدى استطاع هذا النبع إيقاف الحرائق المشتعلة في قلب المغني؟ وظيفة النهد الثانية كفيلة بالإجابة عن هذا السؤال:

يا أنتِ:

يا أنتِ، أيتها الحسناء»

في قرية « دودو» واديان

نهداك الأصفران نبعا ماء

لمَ أنتم صامتون يا أهلي

عيون البـِـيض وحواجبهن تكاد تصرعني

ألا توقنون...!؟» [١٧١]

أيّتها البيضاء:

« عصرتُ الحلمتين

امتلأت منها ثلاثة فناجين ماء

شربت إحداها

غدوت بيرقاً فضيّاً

أفعى طائرة[١٧٢]

نُظر إلى النهد في بعض الأغاني كأنه فنجان وخاصة الفنجان (الفرفوري) [١٧٣]، إذ لهما صفات مشتركة من حيث الاستدارة وجمال الشكل، ثم أن لهما وظيفة أخرى متقاربة وهي الإرواء. يوصف النهد أحياناً بـ» فناجين الحكـّام «[١٧٤] أو » فناجين الآغاوات «[١٧٥] لأن فناجين هؤلاء الحكـّام، الآغاوات، والبگوات كانت قديماً من أنفس الأنواع وأبهاها. لذا أراد المغني أن يشبه بها النهد لإظهار جماله وبهائه:

حسرتي:

خرجت (حسرتي) من دار والدها»

لم تكلـّمني

لا أدرِ لمَ...!

هيفاء، كسنبلة بين حقول القمح

ناصعة النهدين، كفناجين الحكـّام

أنت، يا همّ أبيك

ذوّبت لحمي

قطعةً قطعة

ذوّبت عظمي...شمعاً[١٧٦]

استخدم المغني في سبيل إظهار جمالية النهدين، بأبهى الأوصاف كافة الأساليب الفنيّة، فجعل من الصدر « حديقة» والنهدان « باقة ورد»، كما ترد

في أغنية « عيشانێ»:

عيشانێ:

« صدر (عيشانێ) الناصعة البياض

حديقة....

« فيها باقتا ورد[١٧٧]

نستنتج هنا – وبسهولة – أن باقتا الورد هما النهدان، ولكن ترد في بعض الأغاني كلمتا النهد والصدر متلازمتان، فيوصف الصدر بالسهل، المصيف، البستان والحديقة الواسعة، وتأخذ النهدين مكانة فيها، هنا لا يأخذ الصدر مكانة النهدين، لأنه يذكر النهد أيضاً، لكن لا يذكر النهد أحياناً، حينها تفيد كلمة الصدر بمعنى النهد.

– اللـّون:

يختلف لون النهدين في الأغاني، وكذلك أجزاؤه: الحلمة، القاعدة، الشامات. يكون النهدين في أغان كثيرة ناصعاً كالثلج الأبيض، والسبب أنه محفوظ جداً، لم يرَ الشمس، لذا بقي أبيضاً بالنسبة إلى بقيّة أجزاء الجسد. ومهما يكن فأن كلمة (حنطيّ) لا ترقى إلى كلمة (أبيض)، فأننا رغم ذلك نرى أنها تستعمل عوضاً عنها أحياناً. لكن وسمت النهدين في أغلب الأغاني باللون الأصفر، لكنهما عندما يكتملان يصبحان حمراوين :

« احمرّ نهدا غزالتي، كشمّام سهول عشيرة حَسَنا».

وتستعمل هذه الحمرة للإشارة إلى الحلمتين، فعندما يكتمل النهد يتغير لون الشامات حول المنطقة المحيطة بالحلمة أيضاً:

عيشان:

« قد اكتمل نهدا (عيشانتي) وصدرها

اكتست بنقاط صفراء وحمراء» [١٧٨]

كما فرّق المغني بين لون الحلمة وقاعدتها، فالرأس يكون أحمراً دوماً بينما لوّن القاعدة بالأصفر والأبيض، لقد تدرّج من الألوان الغامقة إلى

الفاتحـــة، وفي الحقيقة، هي كذلك، فالحلمة تكون حمـــراء أو بنيّة أو أصفر غامقاً. وليوضـّـح المغني الفرق بين هذه الألوان بشــفافيّة أكثر فقد لجأ إلى تأثير الظلّ، لأن الجهة الظليلة من الجسم تبقى أفتح لونا من بقيّة الأعضاء:

« يا ذات الجدائل الشقراء

ليتني خادم نهديك المكوّرين

ذات الحلمة الحمراء والقاعدة الصفراء

أنه أشبه بثلج الوديان

المغطـّـى دوماً بظلّ الأشجار(١٧٩)

الملفت في الأمر، حينما تـُذكر أشــكال النهود في الأغاني الكرديّة، فأن ذلك يكون مقروناً بذكر أشــياء ثمينة، ذات قيمة، كالذهب، الفضة، والفناجين الفرفوريّة:

تيّـلي:

« (تيّـلي)، ليتني فداؤك،

فؤادي مهموم، مكلوم، في مراعي (سرحد)

فاه جرحي اليوم ملتهب، ماءً ودماً

انطلق اليوم أهل (تيلي) إلى المراعي العلويّة

حصاني يخبّ سريعاً، يقتفي أثرها

مررت بمناطق بيرو، قنديل، بنگول، سيپان، شرف دين

عرجت على خلات، شوشان، تكمان باتجاه المناطق السفلى

ثم هبطت إلى أسفل منطقة (كوسداخ)،حيث ثمة خيام منصوبة

لمحت ثلاث فتيات جالسات قرب رأس النبع

قلت يا أصدقاء: إن الكبيرة لهي (تيلي)

أما الأخريان فخادمتاها

صاحوا: أفــّاك لئيم،

كيف لعينيك أن تبصرا من هذه المسافة البعيدة

أجبت: لحبيبتي (تيّلي) علامات بارزة
أولها؛ سمراء، حلوة الدم
عيناها السوداوان مكحّلتان
أصابعها مرمريّة
ذقنها مدوّرة، أنفها بارز رفيع
شفتاها رقيقتان كالورق
لسانها رفيع كالقلم
أسنانها صدفيّة ناعمة
جيدها ناصع جمبليّ
نهدا تيّلي فناجين فرفوريّة
حلمتاها فضة بالإجمال
قاعدة النهد ذهب رشاديّ
سأخبركِ شيئاً هذا الصباح، لا تلوميني، (تيّلي)
القدر المكتوب من قبل الآباء سابقاً، قدر متهوّر
كل الجميلات بحسن (تيّلي)، هن من نصيب رجال جربى» (١٨٠)

نضوج وبروز النهدين:

« إن أجمل النهود في الأغاني الكردية هي التي تنمو بيســـر دون لمس، وهن حســـب الأغاني لفتيات في الرابعة عشرة. نهود الفتيات المكتملة حديثاً بالنســـبة إلى نهود (أثداء) المتزوّجات كثيرات الأطفال قاسيات جداً، لم يفقدن شـــيئاً من اســـتدارتها، ولكي يصف المغني هذه القساوة، وتلك النضارة، فقد اعتبرهما كتفاح واستعمل معهما كلمة ريّان، لأن كل ما هو ريان يكون قاسياً، لا يطوى، ولا يفقد شكله :

أينما شئت، لكن زرني بين الحين والآخر
نهداي تفاح خريفيّ
ريّان، ظلّ معلقاً بأعلى الشجرة
حطّ أهلي رحالهم في هذه القرية
الخطـّـابون جالسون في مضافة والدي
يساومون على مهري، وهداياي
خزام أنفي على نفسه – كمصائب الدهر– يدور
من أجل قبلة
قصد فتاي صدر الحبيبة
ليس ثمّة حليب، عاد أدراجه ثانية.» [١٨١]

إن إيـــراد عبـــارة « ليس ثمّـــة حليب «، لدليل على عدم توفّر شـــروط اللـّقاء، وإظهار للحالة المزرية التي تعيشـــها الحبيبة. لقد شبّهت النهود التي تكتمل في حينها كقصر يشمخ ببنائه يوماً بعد يوم، ونستطيع التنبؤ بأن عبارة « طقم النهود» إنما بني بالأساس على هذا النظام:

أيها السيّئ:
« حلمتا نهديّ أنا الخاتونة
عنب دوالي (چيلكن علي رمو)

نضج في أوانه، واكتمل على الدالية
بل قصر (بيروتا)، مطلع حارة (المشكينيّة)
في مدينة ماردين» (١٨٢)

لقــد عُدّ هذا النضوج بمثابة ثورة لهما، فهما يُظهران تأثيراً ســريعاً في الاتــصال والتقارب الجسديّ، وخاصّة الحلمتان:

« حلمتاك حادتان، كرؤوس الإبر» (١٨٣)

گــُلى گــُلى:

« دسستُ يدي في العبّ
كم هو معرّق، عبّها
الحلمتان منتصبتان
النهدان حصّة الفتيان (١٨٤)

لقد اعتبر هذا النضوج حدثاً بعينه، فهما يلقيان التحيّة، يتحدثان، ويبدّلان لونهما بسرعة بين الأحمر والأصفر:

أمان يا ابنة العم:

« كم هو كبير عدد هذا القطيع
تيوسه كالثيران
قد قصد فتايَ صدري
فألقى عليه التحيّة» (١٨٥)

دلِبَرْ:

« نهداي أنا الصبيّة، ديكا حجلٍ
مع برودة الصّباح
يتنازعان على صدري» (١٨٦)

نهد الفتاة الناضجة، والذي لم يصبح كثيرا « منديلاً بأيدي الشباب « قاس ومستدير كالتفاحة:

« نهدا حبيبتي تفاح أحمر، أعضــّهما بهدوء.

ولأن كل قاس قابل للعضّ، لذا فقد شـــبه المغني بين النهد والتفاح، وهذا ذكــّر بأشياء أخرى قاسية:

« نهدا ابنة الديوث قاسية

كما حلاوة عنتاب

لا تؤثر فيها مطرقة النجار

وقدّومه(١٨٧)

كما شـــبه المغني هـــذا النضوج بالفواكـــه التي تثقل الغصـــن، والآيلة للسقوط:

الحسناء:

«صدركِ، كجبل (آگري)

احمرّ شكله، ظهرت عليه النقاط.

في السنة الماضية، كما الآن، لم يكن لحجلتي من نهدين

هذه السّنة، موعد قطافهما» (١٨٨)

في بعض الأغاني، كما تتفتح الورود وبراعم الأشجار، كذلك النهود تتفتح أيضاً وتتفجــّر أيضاً: « نهداك شقّ الثوب من ناحيتين»(١٨٩).

تحوّلٌ في شكل النهدين:

في بعض الأغاني،يتلاشـــى ذاك الجمال والتنوّع، وتلك الاستدارة وذلك التكوّر، ويســـتعاض عنها بمفردات من قبيل:عضّ، عصر، شّـــق، تمســـيد. وأغلبها قيلت على لسان رجال أبدوا عدم رضاهم من تغيّر شكل النهد:

« نهدا بنت الكلبة هذه، فقدا قساوتهما»[190].

وفي أغنية أخرى يشتكي الرّجل من تدليك النهدين المفرط:

« أنظر إلى صدر حبيبتي الذي ترهّل من التدليك.[191]

كما نلاحـــظ في بعض الأغاني، ولأســـباب كالرّحيل، الفـــراق، وفتور المشاعر، أن نهدا المرأة يبقيان (دون علاج):

يا قرية ذات بيوت ثلاث:

« قصدت مناطق الأنهار، إنها باردة

مراعي والدك الصيفيّة عالية

تغمرها الأمطار والثلوج

مضت سبع سنين

حبيبي في بلاد الغربة

بقي صدري- أنا الفاضلة- دون علاج

آهٍ يا حبيبتي....آهٍ لقرية الأطلال...!»[192]

بســـبب التدليك، العض، ولأسباب أخرى يظهر في هذه الأغاني أن شكل النهد يتغيّر إلى شـــكل نهد امرأة عجوزة، يتهـــدّل، يترهّل، كلحم جيفة، يفقد بريقه، يذبل، وهذا الأمر لفت انتباه المغنيين جداً.

لصوص النهدين وفتح الأزرار:

كلمة» أزرار» هي الأكثر تداولاً في الأغاني التي قيلت في النهدين، فما هي طبيعة العلاقة بين النهدين والأزرار؟

لـــم تكن المرأة قديماً تلفّ نهديهـــا وتحفظهما بـــ (حمّالات النهود)، إنما كانـــت تحفظهما تحت الأثـــواب ذات الأزرار، لذا فقد تصادى دور الأزرار الفاعل في بعض الأغاني. بالنســـبة للرجـــال فأن قلـّـتها، أو عدمها اعتبرت فرحة كبيرة...!

لا تـُـفتح الأزرار (بأيدي الرّجال) غالباً، وهذا يظهر أن رغبة الرّجال لا تلعب دوراً كبيراً في هذا المجال، إنما الأهم هو رغبة المرأة، والقول الفصل في هذه المسألة هو لها، ولكن بوجود الحبّ والتفاهم فأن الأزرار تـُـفتح من تلقاء نفســـها، وعندها يقفز النهدان للخارج.، تلعب إرادة المرأة ورغبتها في فتح الأزرار – دون شـــك- دوراً كبيراً. لذا فأن لصوص النهود لا يحققون ما يرومونه دوماً. لقد رأت المرأة في نهديها ســـلطة وتميّزاً عن الرجال الذين ضمـــرت نهودهم. لذا فأن حماية المرأة لنهديهـــا، أو هبتهما تحظيان بمكانة خاصّـــة في هذه الأغاني. ولأن قولها هو الفيصـــل، فأن لصوص النهود لا يحقـّـقون رغباتهم بهذه السّهولة المتوخّاة:

« هممـــتُ بســـرقة النهديـــن الأصفريـــن، فوقع يدي في شـــرك خرز الأقدام»(١٩٣).

ومع هذا، فأن اللـّـصوص تجرّب شتى الوسائل لبلوغ النهدين:

« يا حسرتي... أيتها الجليلة
لتحترق بوّابة (مشكين) الخرائب... ما أسوأها
ليحترق أنف قلعة ماردين، المطلّة عليها دوماً
ليتني غدوت ذهباً (محموديّاً)
أتدلـّـى من جيدها

على صدرها ونهديها
جيد هذه الحسناء ناصع البياض
كإحدى حدائق السّلطان عبد الحميد
محاطة بالمحارس والحرّاس ليلاً نهاراً
آه على حظي العاثر، آه لي
ضاقت بي السبل، إلهي» (١٩٤)

لكن عندما ترغب المرأة فأن الأزرار تـُفتح من تلقاء نفسها،لـــِمَ؟ أننا نستشـــفّ من مضمون الأغاني أن القلبين يتـّحدان في قلب واحد، لذا تسـير الأمور على سـجيّتها، فتفتح الأزرار تلقائيّاً، تتقطـّع أو تـُفلت. وبناء الفعل في هذه الجمل يكون دوماً في حالة المجهول، وانتقاء هذه الحالة إنما جاء ليلغي دور القوة في المشـهد. كما يتـّضح في إحدى الأغاني أن(سـتّة وثلاثيـن زراً فضـّيّاً) فـتحت، من فتحها؟ لا أحـد يعلم، ربما تكون معجزةً في الحبّ:

« عزيزي، قد هاج الشوق بكلينا
على طريق (مندرا) الخرائب، في الوادي
انفلتت الأزرار من موضعها، أنا المسكينة
لا ح الصّدر الأبيض ناصعاً

* * *

ظلـَلـَنا هذا الطور
انقطعت الأزرار، لاح الصّدر الأبيض
لو كان لي مائة سنة
لتناصفته معك» (١٩٥)

في أغنيتيْ « ابنة العمّ الحوريّة « و « ماردين «، ثمّة خلاف، بل صراع بين الشاب والفتاة حول موضوع النـّهد بسبب اختلاف وجهات النـّظر. كما فـي أغنية « ابنة العمّ الحوريّة « حين تتعثر الفتاة بحجرة وهي تلاحق أغنام

القطيع، فتقع، وينقطع (ثلاثمائة وســت وستون) زرّاً، ويلمح الشاب نهديها، لكنها لا تقتنع وترفض التـّصديق بأن الشـــاب لمحها، ورأى نهديها، وتقف بشدة في وجه افتراءاته:

ابنة العمّ الحوريّة:

«- أيها الفتى، يا همّ الدار

يا من حلـّت عليه الأكاذيب

حين لمحتَ حلمتا نهديّ...

ما هي علاماتهما؟

أيها الفتى، حين لمحتَ نهديّ-

من كان شهودك؟»

ثمّ يأخذ الحوار بينهما منحىً آخر، تتيقــّن الفتاة أخيراً من صدق كلامه، وأنه ليس غريباً:

«- أيتها الفتاة، يا همّ دارِك

حين لمحتُ نهديك الأصفرين

كان ثمّة رجال تسعة هناك واقفين

ثلاثة جلاليّون

ثلاثة روجكيّون

وثلاثة سيبكيون.

* * *

- أيّها الفتى، أما الثلاثة الجلاليّون

فمهرِّبون في الجبال

والثلاثة الروجكيّون، مفترون كذّابون

أما السيبكيون، فصادقون، هم جيران والدي

وهكذا، فلستَ من لمح نهديّ الأصفرين(١٩٦)

يظهر في الأغنيتين السّـــالفتين، أن الشـــاب رأى - فعلا - نهديّ الفتاة،

لذا فهي تقدّمه إلــى (حليل روحها) راضية. وفي أغنية أخرى يكون مفتاح النهدين بيد الفتاة:

« إن كنت تتســاءل عــن مفاتيح موضع النهد، فالقفــل والمفتاح كلاهما بيدي»(١٩٧)

قبــل أن، تـُفتح الأزرار – في أكثر الأغاني – فان اليدين تتحسّســان، أولاً، الحليّ وعقود الخرز التي تلفّ العنق وتتمايل على الصّدر، ومهما تكن وظيفــة هذه الحليّ والمرجان الجماليّــة، إلا أنها تنقطع في كلّ مرّة. إن هذه الحليّ الذهبيّة والفضيّة والمرجان، وعقود الخرز والأزرار، تزركش وتنمّق هذه الأغاني، وتضفي عليها جماليّة منقطعة النـّظير.

حيــن تتمنــّع المرأة عن مــدّ اليد إلى نهديها، فــإن كل البوّابات تقفل، والمــرأة الكرديّة عنيدة بطبعها في ذلك، لا تتراجع عن رأيها قيد أنملة. حين تهيم (زين) بحبّ (مم) وتصطفيه، فأن بوّابات والدها الفولاذيّة السبعة، تبقى مقفلة على الدوام:

مم وزين:

«– نادت (زين): لمنزل والدي سبع بوّابات.... فولاذيّة
يحيط بها حرّاس شجعان
من بمقدوره، هذا المساء
أن يلثم شامات الصّدر»(١٩٨)

ليس الرجل من يطلب ودّ المرأة، بل تنقلب الآية أحياناً، وتطلب هي ودّه، ملقية بالأعراف والتقاليد عرض الحائط، وحسب عادات الكرد فأن هذه المرأة تســمّى (خادعات الرجال). فحينما ترغب الســيّدة الثريّة في قصّة (زمبيل فروش) مراودة بائع الســلال عن نفســها ويمتنع هو، تعرّي له صدرها كي تحيده عن جادّة الصواب:

« الباب موصد، كشفت له عن صدرها(١٩٩)

عندما تكشــف المرأة – فجأة – عن صدرها أمام رجلٍ، فإن هذا المنظر

غير الاعتياديّ من شأنه أن يشتــّت – دون شكّ – ذهن الرجل ويجعل ركبه ترتجف، تشلّ أفكاره، يجول الأمصار وهو في أرضه:

« حينما تنزّهنا سويّة، عزيزتي (سينم)
على ضفاف نهر (ميرا)
وضعت رأسي على ركبتكِ
تأمّلت الشامات و الغدائر
حينما لمحتُ نهديّ حبيبتي (سينم)
تجلــّى فيهما مصر، بيروت، والشام»[٢٠٠]

التنازع في النـــهود:

اعتبرت المرأة الكرديّة – في بعض الأغاني – ازدياد عدد عشاقها، خطراً يهدّد أمن نهديها، وجعلت من ســـلامة نهديها قضيّة أساســيّة فيها. شبــّهت تهافت الرّجال عليهما بمعركة سياســيّة، أو بالتنافس على خيرات كردستان، (الدرّ في كليهما كامن)، فتداخلت المصطلحات السياســيّة والعاطفيّة في هذه الأغاني:

قـــــدّي:
« قــدّي أهيف، كعود ريحان، رشيق
صورتي، عرموش عنب، معلق على الدّالية
صدري عرش كردستان
عليها يتنازع
منذ سبع سنين، اثنا عشر ملكاً»

إن إدخال المصطلحات السياسيّة التاريخيّة في هذه الأغاني يضفي عليها صبغة فنيّة مميّزة، كما في هذه الأغنية التي تتحدّث عن النهدين:

« بلى، أنهما كالسلطان رشيد، تتنازع عليهما سبع دول أجنبيّة «.

لقد أرادت المرأة عبر هذه الأغنية أن تبدي أنوثتها وتســتنكر التهديدات التي تتربّص بوطنها. في أغنية أخرى ترتقي إحدى المغنــّيات بمكانة نهديها، إلى مكانة «عواصم أمراء كردستان»:

يا همــــّي:

« أما قلتُ، يا فتى

لسانك يراع، وصدري الدفتر

تستذكره – عن ظهر قلب – ومنذ الصّباح

كشيخ ذو اثنا عشر علماً.

صدري ونهديّ، أنا اليتيمة

كعاصمة كردستان

حروبها دائرة في السنة

اثنتا عشر شهراً (٢٠١)

من قبل اثنتي عشر دولة، غريبة» (٢٠٢)

النـــّهد وبعض المصطلحات الدينيّة:

عدا المصطلحات السياســيّة و التاريخيّة تمرّ أيضاً عبارات ومصطلحات دينيّة أيضاً تمتدح النهد، مثل:

« فطر، زكاة، ملك، صيام، سحور، حج، بركة، شيخ، ملا»

وتخلــق نوعــاً جديداً من الأدب هو « أدب النهــود «. لأن لكل مجتمع خصوصيّته ومعتقداته الدينيّة المقدّســة، فقد أراد المغني الاســتفادة منها في تعبيراتـــه، والربــط بينها وبين النهدين، حيث غــدت – أيّ النهود– ذهباً وفضـــّة، بل جنـــّة وهميّة، ملوّنة، مزيّنة:

« صدري – أنا أمة الله – إحدى بساتين

طور ماردين

تستوجب الزكاة عليها ثلاث مرات في السّنة[٢٠٣]

أما في الأغنية التي قيلت في حبّ الفتاة التركيّة، فقد وُسِــم النهد بإفطار المساء:

أيتها المجنونة:

« يا غزالة، يا بيضاء

أين فاتنة الدار...

آه لو التهمت نهديك

في إفطار المساء

ألا تعلمين يا مجنونة

أنك أرديتني، ذوبتني

لأنك لا تجيدين اللغة الكرديّة

قد أصبحت جندياً

ما الحلّ، ليس بوسعيّ التعلــّم» [٢٠٤]

وفي أغنية (عــَيْشى) حينما ينكشف النهدين للمغني تحدث أمور مدهشة،

غريبة، وغير متوقــّعة:

« إذا فتحت أزرار الصّدر، سيعود الحجيج أدراجهم[٢٠٥].

عندما يُكشــف عن الصّدر يبتهل المغنــّي إلى ربه ويشــكره على تلك النِعَمْ:

« سأتنشــق عطــر صدرها، الــذي يهمي ورداً، وأشــكر الله على هذه النعمة»[٢٠٦].

في أغنية أخرى يختلط موضوع الدين، والنهد:

« اقصد دار والدي، افتح الباب

وقل: بسم الله.

إذا صرت بجانبي ورفعت اللحاف

قل: يا إلهي،ما شاء الله، مائة مرة.

إذا ارتويت من لثم جِيدي (البوشناقي)

قل: لك الحمد، إلهي.

صدري الأبيض الجميل

أشبه بورق الكتابة في يد الخوجة[٢٠٧]، والملا»[٢٠٨]

وفي أغنية أخرى يُقدّم النهد تبرّكاً، لجلب الســعادة والهناء، بل لفتح باب الخير أمام محبــّي الخير:

يا أحبــّة:

« يا أحبــّة......!

عن القدّ الأهيف يفصلني جدار

أحد طرفيه صُبغ كلساً، والآخر لا يمكن تجاوزه

إحدى نهديّ - أنا الخاتون - تفاح

والآخر برتقال

تشتكي الفتاة: يا أنت، أيها الفتى

تعال في ليلة، بعد منتصفها

طف بصدري أنا الصبيّة

فهذا أشهى لك من الطواف ببيت (باقـىَ كال) [٢١٠]

ما تشتهيه من حزام الظهر فأعلاه هو لك

ما تشتهيه من حزام الظهر فأدناه

ليس بوسعي

فأنا مريدة (باقـىَ كال)[٢١١]

ما يلفت الانتباه في هذه الأغنية،هو تقســيم الفتاة جسدها من الصرّة إلى منطقتين؛ سفليّة، وعلويّة. تقدّم العلويّة بأكملها للحبيب، أما السّفليّة، فتحصّنه – بأسلوب لطيف – خلف الحجب والأستار. وهذا يوضـّـح أن العضو الأكثر فاعليّة وإيروتيكيّة في الأغاني الكرديّة هو النهد، أمّا الأعضاء الأخرى؛ أسفل الصرّة، فلا يُتغنــّى بها في الأغاني الكرديّة.

هل من بائعات نهود...!

تُطلق صفة بائعات النهود في الأغاني من قبل العشاق الذين لم يهنئوا بوصال المحبوبة، لذا رموا أنفسهم في حضن الخيال، خلقوا لأنفسهم فرصاً جديدة، عاموا في بحر أحلام اليقظة بأسلوب فنيّ، ليحصّلوا في النهاية زوجاً من النهود. لذا ترد في بعض الأغاني كلمات مثل: دكان، سوق، مساومة، مشتري، بيع وشراء. وبسبب مصاعب الحياة الجمّة ومتاعبها، فقد التجأ المغني إلى الحلم والخيال، حيث منح المرأة دور البائعة، ومنح الرجل دور الزبون المشتري دوماً:

حليم جانێ: [٢١٢]

« كوني الروح، يا (حليمة جانێ)

أنا فداؤك، لست عطشاً

أو جائعاً

أنا جالس تحت أفياء أطلال (بدليس)

يا حليم جانێ

إن كنت سقّاءة، فأنا عطش جداً

إن كنت خبّازة، فقد أنهكني الجوع

إن كنت بائعة صدرٍ، فأنا مشترٍ

وإن لم تبيعي

سأمسك طرف ثوبك

- في حضرة الحق -

على الصّراط

فأنا مدّعٍ عليك، يا حليم جانێ[٢١٣]

إن ذكر كلمات مثل: بائعة صدر ومشتري في الأغاني، توضح حرقة قلب العاشق جلياً، وهي تظهر تهافت العاشق على النهد أكثر من رغبته في

الشـــراء. بعبارة أخرى توضّح الأمل باللقاء، ومدى العشـــق، ولا يسعنا هنا استذكار أيّة صفة تجاريّة:

« قصدت غاليتي الدكان، تطلب بيع النهود»[٢١٣].

ما نستشـــفّه هنا ليســـت عملية بيع النهد، إنما الأمل في تحصيلهما، وهذا يبقى محصوراً في حدود الأمنية.

كما أسـلفنا، لم يفـرق المغني بين النهد والفاكهـــة والزبيب [٢١٤]، فـــ « العبّ ممتلىء بالزبيب» . هنا وردت كلمة الزبيب عوضاً عن النهد، فالمكان الذي تـُباع فيه الفاكهة وتـُشـــترى، بوسعنا أن نحصل فيها – حسب فنتازيا المغني– على نهدين أيضاً. لذا فقد قصد طريق الســـوق وســـأل الفتاة: « ألا تبيعين النهود الصفراء»[٢١٥]. يبذل الرجل ما في وسعه من أجل هذا الشراء، لا يحسب حساباً لشيء، يتخلـّص من طمعه وبخله:

سيران:

« سيران، أنا خادم ثغرك
أيّها القرويّين، يا أهلي، أرجوكم
لا تعاتبوني ولا تلوموني
لن أستغني عن عيون وحواجب (سيران ملا موسى)
حتى تخضرّ السهول والمروج
على قمّة (قرجداخ) الأطلال
قد أقسمت يا (سيران) أن أمنح صورتك الحمراء لفمي
أنا خادم ثغرك يا (سيران) حين الحديث
يا أهل قريتي وداري
أتوسّل إليكم ألا تعاتبوني
فأوصاف نهدا (سيرانتي):
حلمتاها حمراوتان، قاعدتهما بيضاء
إنهما كتفاح (خلات)

كتمر حلب

بل كعنب (روان)[٢١٦] الملتهب

أتت بهم إلى البيوت لبيعهم

إذا دفع الناس فيها أموالاً

سأدفع – أنا الذليل – نعاجي الأربعة الحلوبات

يا أبتِ، قد هجرتني (سيران)، ولا تكلـّمني»[٢١٧].

باختصــار يمكن أن نقول إنه وفي جميع هذه الأغاني، وبكل التشــبيهات التي تم استخدامها لوصف النهدين فإنهما – النهدان – تم ترسيخهما ولمرحلة طويلة كدلالة وإشارة لشخصية المرأة.

في الكثير من الأغاني، وصف النهد بتفاح للبيع، وكما أســلفنا سابقاً فأن اســتدارة وشكل ولذّة النهود– حســب المغني – قريبة جداً إلى التفاح. فهذا المريض الذي رأى في التفاح دواءً، سلك طريق الدكان ثانية: « نهداها تفاح في الدكان[٢١٨]

باختصــار يمكن القول، إن جــلّ المواضيع التي أثيــرت حول المرأة، توضــّح أن النهدان اختيرا كدلالة كبيرة – ولســنين طويلة – على شخصيّة المرأة. على الأقل فأن المواد الفلكلوريّة تقدّم لنا هذه الحقيقة. من ناحية أخرى فان هذه الأغاني كمرجع تســتطيع أن توضــّح لنا،مســتقبلاً، بصدد الحياة الجنسيّة للمرأة الكرديّة الكثير من المعارف المفيدة.

الهوامش

١- مثلما لفتت القصص الكرديّة قبل وبعد بداية القرن العشرين انتباه الكثير من المستشـــرقين والباحثين، فإنها لفتت الانتباه عينه في الســنين الأخيرة. لذا فقد قاموا بترجمتها إلى عدة لغات:

M.B.Rudenko؛ Kurdskie Skaski؛ Mosko؛ 1959-Cemal nebez؛Kurdische Märchen und Volksserzäblungen؛ munih 1972. Arab schamilow؛ DieDrei Galatzköfte-Kurdische Volksmärchen؛ Berlin؛ 1977. Joyce baue Contes Kurdes؛ Paris؛ 1986. Ordîxanê Celîl & Celîlê Celîl & Zîna Celî؛ Kurdiskie Skazki؛ Legendi I Predaniya؛ Mosko؛1992. Muhsine Helimoğlu؛ Cigaramin üstünde Bir Topal Karinca- Türkçe ، delik Kez88 Yeni Masal؛ Ankara؛ 1992

(أغلــب قصص هــذه المجموعة - الأخيرة - جمعت في مناطق كردســتان المختلفة).

Der Löwe des Daragnos und andere Kurdesche Fabeln؛ Wien؛ 1992

٢- جبل أسطوريّ ذكر في الملاحم الكرديّة كثيراً. المترجم.

٣- قد يلبس الغني من أجل حبيبته ثياب الرعاة، المترجم.

٤- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ ٣، أريڤان ١٩٦٩، ص ٧١-٨٣.

هذا الجهد لحاجي جندي مؤلـّف من خمسة مجلـّدات، وكل مجلـّد مؤلف من العديــد من القصص الكرديّة. ويعتبر هذا العمــل من أنفس الأعمال وأفضلها حتى الآن، إذ أخذتْ هذه المجلـّدات من عمر الكاتب ما يقرب الخمس والعشــرين سنة، نـُشر القسم الأول في عام ١٩٦١ ونشر القسم الخامس والأخير في عام ١٩٨٦.

٥- أصلها (mîrzad) وتعني ابن الأمير . المترجم.

٦- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٢، أريڤان، ١٩٨٠، ص ٧٢-٧٤.

٧- أورديخاني جليل وجليلي جليل - الأغنيّة الكرديّة ٢- ص ٢٢٩-٢٣١.

٨- ملالي، مفردها ملا، وهي مرتبة دينيّة إسلاميّة، وهم مشهورون في التراث بالمكر وعدم مقاومتهم لرغباتهم. المترجم.

٩- زين العابدين زنار xwençel، ســتوكهولم، ١٩٨٩، ص ٦-٩. (نشــر الكاتــب زيــن العابدين زنار من العام ١٩٨٧ وحتى الآن ســتة مجلـّدات من هذا

الكتاب، معظمها في ستوكهولم، وكل مجلـّد حافل بعدد كبير من القصص الكرديّة، آخر مجلد كان في العام ١٩٩٣.)

١٠- حاجـي جندي، حكايات المجتمع الكـرديّ١ ص ٢٠١-٢١٠. حكايات المجتمع الكرديّ٢ ص ١٧٣-١٧٥.

١١- محمد أمين بوزأرسـلان، الأسماك البريّة، أبسالا ١٩٨٧ ص ٢٨-٢٩.(نشـر الكاتب حتى الآن الكثير من النوادر الشعبيّة في خمسة كتب: الأسماك البريّة ١٩٨٧- أجنّ من المجانين ١٩٨٨- عِلـْم الخرج ١٩٨٩- عروسـة گـُلسـن ١٩٩٠- ملا جراد ١٩٩١)

١٢- حسـن مته، وقود، (من القصص القصيرة الشّعبيّة)، ستوكهولم ١٩٩٠؛ ص ١٠٤- ١٠٦.

١٣- محمد أمين بوزأرسلان، الأسماك البريّة، ص ٤٨-٤٩.

١٤- أورديخانـي جليـل وجليلي جليل، أغنية الكرد٢، موسـكو ١٩٧٨، ص ٢٦٠- ٢٦٧.

١٥- أورديخاني جليل وجليلي جليل، الوردة الأنيقة، مجموعة فلكلوريّة، أريڤان ١٩٨٤، ص ٨٢- ٨٨.

١٦- محمد أمين بوزأرسلان، ملا جراد، ص ٢٨-٣٤.

١٧- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٢ ص ٤٧- ٤٩.

١٨- طائـر خرافي كالعنقاء، مبارك، يسـمى هُـمايي، ومشـهور بـ (طير الدّولة)، ورد ذكره في القصص الكرديّة القديمة. أطلقه الشاعر الجّزريّ على حبيبته تيمّناً وتبرّكاً. حيث يقول:

بأُمِيدا تَه هُـمايي نَه (مَلى) تُورِ قـَدا وَرْ تَماشايِ جِهانْ بُويَه هَمِي تُورُوشَبَكْ. (المترجم)

١٩- جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٣ ص ٩-١٦ .

٢٠- أورديخاني جليل وجليلي جليل، أغنية الكرد٢، ص ٢٠٥.

٢١- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٢، ص ٥٢-٤٥.

٢٢- تصغير من اسمَيْ علي وفاطمة في الكرديّة.

٢٣- محمد أمين بوزأرسـلان، الهدهد، ١٩٨٥، ص٥٣-٦٦. (نشر الكاتب محمد أمين بوزأرسـلان تلك القصص التي قيلت عن الحيوانات في خمسـة كتب،

وســمّاها بــحِكــَم الحيوانات: الأميْر زورو ١٩٨١- الذئب عازف الناي ١٩٨٢- السيّدة خنفساء ١٩٨٢- انتصار الفئران ١٩٨٤- الهدهد ١٩٨٥.

٢٤- محمد أمين بوزأرسلان، العروسة گـُلسُون، ص ٧٠- ٨٢.

٢٥- الأغنيةالكرديّة٢، ص ٢٠٩.

٢٦- أورديخانـــي جليــل وجليلي جليل، الــوردة ذات الملابس الذّهبيّة، ص ١١٤-١٣٠.

٢٧- أورديخاني جليل وجليلي جليل، الوردة ذات الملابس الذهبيّة، ص ١١٤ -١٣٠.

٢٨- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٣، ص ٢٠٣-٢٠٧.

٢٩- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٢، ص ٨٤ - ٩٥.

٣٠- زين العابدين زنار، خونچه١، ص ٢٤٧-٢٤٨.

٣١- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٢، ص ١٢٣- ١٣٤.

٣٢- زين العابدين زنار، خونچه٢، ص ١٥٥-١٦٦.

٣٣- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٢، ص ٤٤-٤٦.

٣٤- محمد أمين بوزأرسلان، أجن من المجانين، ص ٩-١٠.

٣٥- أورديخانـــي جليــل وجليلي جليل، الــوردة ذات الملابس الذهبيّة، ص ٥١.

٣٦- حسن متّه، وقود ، ٧١-٧٣.

٣٧- محمد أمين بوزأرسلان، أجن من المجانين، ص ٢٣-٢٤.

٣٨- major E.B Soane and Bazil Nikitin¡ the tale of suto and tato¡ London ١٩٨٨ هذه القصص التي طُبعت قبل عدة سنين باللغة الانكليزيّة من قبل هذين المختصين في الأمور الكرديّــة. في هذه الطبعة الجديدة باللغة الإنكليزية، ترجمت القصّة باللهجتين الكرديّتين الكرمانجيّة والصورانيّة.

٣٩- malmezinan: أيّ عائلة الأكابر، ذات الحسب والنـّسب. المترجم.

٤٠- حسن متّه، وقود، ١١٨-١٢١.

٤١- Alexandre Jaba¡ recueil de notices et de recits Kourdes¡ Stpetersbourg¡ ١٨٦٠

٤٢- محمد أمين بوزأرسلان، الهدهد، ١٩٨٥.

٤٣- زين العابدين زنار خونچه٢. ص ١٥٨-٢٣٧.
٤٤- زين العابدين زنار خونچه١. ص ١٤٥- ١٥٢.
٤٥- محمد أمين بوزأرسلان، السيّدة خنفساء،ص ٥٨- ٧٦.
٤٦- ا، گـَرْناس، هَمَنْد ١-٢ جريدة آزادي، اسـتنبول، ٦-١٢/٢/١٩٩٣. ١٤-٢٠/٢/١٩٩٣.
٤٧- محسـن حليـم أوغلـو cigaraminüstünde Bir Topal Karinca، أنقرة، ١٩٩٢، ص٢٤.
٤٨- م، ظاهـر كايـان، موتيفا أميـر الأفاعي في ثقافتنـا، جريدة الوطن، استانبول، ١٢-١٨/٩/١٩٩٣.
٤٩- روجر ليسكوت، القصص الكرديّة، ص٣٨-٦٧. حاجي جندي، حكايات المجتمع الكردي١، ص٢١١-٢٢٧.
٥٠- أورديخانـي جليـل وجليلي جليل، قصص المجتمـع الكرديّ، أريڤان ١٩٧٤،ص ١٠٦-١٣٧.
٥١- زين العابدين زنار، خونچة٢،ص١٨٩-٢٠٩
٥٢- محمد أمين بوز أرسلان، أجنّ من المجانين، ص ٣٠-٣٢.
٥٣- قرخساجليه: كلمة تركية وتعني (ذات الأربعين جديلة)، المترجم.
٥٤- أورديخانـي جليل وجليلي جليـل، قصص المجتمع الكرديّ،ص ٢١-٤٢.
٥٥- Alexandre Jaba؛ recueil de notices et de recits Kourdes؛ Stpeter ؛bourg ١٨٦٠
٥٦- الأغاني الكرديّة٢، ص٢٣١-٢٣٢.
٥٧- محمد أمين بوز أرسلان، الأسماك البريّة، ص ٦٠- ٦٤.
٥٨-الأغاني الكرديّة٢،ص ٢٢١.
٥٩- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ٢، ص ٧٢-٧٨.
٦٠- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ١، ص ٩٨-١٠٦.
٦١- حاجي جندي، حكايات المجتمع الكرديّ١، ص ١٧-٤٢.
٦٢- گـُلبارين: أي الفتاة التي تهطل ورداً، لشدّة حسنها. المترجم.
٦٣- Stig Wikander؛ Recueil de texts kormanji؛ rûp ٢٤-٣٢.

٦٤- Stig Wikander; Recueil de texts kormanji; rûp35-٣٨-

٦٥- حاجي جندي، أمثال وأقوال المجتمع الكرديّ، أريڤان، ١٩٨٥.

٦٦- أرديخان جليل وجليلي جليل، المثل والأمثولة الكرديّة، منشورات روناهي، زوريه، ١٩٧٦

- أرديخان جليل وجليلي جليل، المثل والأمثولة في المجتمع الكرديّ، المجلّد ١-٢،أريڤان، ١٩٧١،١٩٦٩.

- أرديخان جليل وجليلي جليل، حِكم الأقدمين (باللغة الرّوسيّة)، موسكو ١٩٧٢.

٦٧- حسين دنيز، الحِكم الكرديّة القديمة، استانبول، ١٩٩١.

٦٨- ا. بالي، حِكم الأقدمين الكرد، استانبول ١٩٩٣.

٦٩- زين العابدين زنار، خونچه، المجلّد الأوّل، استوكهولم، ١٩٨٧، حِكم الأقدمين،ص ١٠-٣٠.

٧٠- ملا محمود درويش ، miştaxa الجبال في حكم الأقدمين، ستوكهولم، ١٩٨٩.

٧١- M.U.Xamoyan; ferhenga kurdi-rusiye firazêologi; Erîvan ١٩٧٩.

٧٢- تنويه: أورد المؤلّف في بحثه الكثير من الأمثال في أحد الهوامش في هذه الفقرة، ولضيق مساحة الهوامش عادة، نوردها مذيّلة بالفقرة، المترجم.

٧٣- أي لا يمكن حبسها في دار أبيها إلى الأبد. المترجم.

٧٤- زمبيل فروش: أي بائع السّلال، المترجم.

٧٥- قناتي كردو، الحكايات الكرديّة (مخطوط، عمل غير مطبوع)، أعدّ قناتي كردو مجموعة الملاحم هذه قبل وفاته، ويتضمّن المخطوط سبع ملاحم، كتب مقدمتها بنفسه. ترجم أربعة من بين هذه الملاحم من اللهجة الصورانيّة إلى الكرمانجيّة. نشرت للمرة الأولى من قبل قادري فتاحي گازي ضمن منشورات يونيفرسيتي تبريز في إيران وهي: فرخ وخاتون آستي، شور محمود ومرزنكان، مهر ووفا، بهرام وگل أندام . أما الثلاثة الأخرى التي لم يترجمها فقد ضمّنها في المجموعة تحت عنوان (الحكايات الكرديّة)وهي: علي شير، زمبيل فروش، الحصان الأسود.

٧٦- Oskar Mann; Die mundart der mukri kurden I-II; Berlin ١٩٠٦-

.١٩٠٩

لقد جمع أوســكار مانن في المجلد الأوّل بعض الملاحم التي انتشرت بين كرد إيــران، وطبعها بالكرديّة وبالأحــرف اللاتينيّة، أما المجلد الثانـــي فكان بالألمانيّة ٤٧٨+٣٠٢ صفحـــة. اعتبـــر هذا العمل في حينه الأوســع والأوّل الذي أعدّ على مستوى الملاحم الكرديّة.

٧٧- هنالــك تفرعات فلكلوريّة كثيرة جمعــت عن قصّة ليلى ومجنون حتى الآن.

حاجي جندي Kurdskî Epiçeskie Pesni- Skazkî (Beyt- Serhatiyêd Kurdîyên Epîkî) Moskova ١٩٦٢ W ١٦٣-١٦٩. فــي هــذا الفــرع يمرّ اســم قصّة ليلى ومجنون.

أورديخان جليل و جليلي جليل، الأغاني الكرديّة، يريفان ١٩٨٢، ص ١٣٢-١٣٨. مـــن جهة أخرى كتبت بعض تفرعات هذه الملحمة الأدبيّة، أحدها من قبل خاريس بتليســـي ســـنة ١٧٥٨ ، وأعيد كتابتها في العام ١٩٦٥ من طرف م. ب. رودنكو،وطبع في موســكو، مرّة أخرى أعيد صياغتها بشــكل أدبيّ موسّع من قبل الشيخ محمد جان في العام ١٨٨٤، وطبعت مجدداً وبالأحرف اللاتينيّة من قبل زين العابدين زنار، شيخ محمد جان، ليلى ومجنون ستوكهولم ١٩٩٣.

٧٨- M.B.Rudenko¡ Literaturnayai Folklornie Versii Kurdskoy Poemi¡ « Yusufi Zelêxe»(şaxên Poema Kurdî Usif û Zelêxe Yên Edebî û Folklorîk) Moskova ١٩٨٦ ¡ rudenko أضــاف في بحثه هذا فرعاً قديماً لهذه الملحمة كان قد كتب من قبل سليم ســليمان بالكرديّة والروسيّة، وأضاف إليها بعض التفرعات الفلكلوريّة.

٧٩- رغم أن ملحمة فرهاد وشيرين لم تنتشر بين الكرد بشكل كبير، إلا أنه لهذه الملحمة بعض الترجمات، انظر berhem العدد ٢ ١٩٩٢(أحمد شريف، حكيم شــيخ إلياس، نظامي كردي). يوضّح أحمد شريف في بحثه أن نظامي كاتب كرديّ من جهة الأم، وكما نتعلم من شــرفنامه أن بطل هــذه الملحمة كان كرديّاً من كرد كلهور. شرفنامة ، اسطنبول ١٩٧١ص ٢٣.

٨٠- قناتــى كــردو، الحكايا الكرديّة (تتألف مخطوطة ترجمة شـــيخ فرخ وخاتون لآستي من ٣٠ صفحة)

٨١- جـگـرخوين،الفلكلور الكرديّ، ستوكهولم ١٩٨٨، ص ١١٨.

٨٢- م. آرارات، الفنان كرم، مجلة اليوم الجديد، العدد٨؛ ١٩٨٥.

٨٣- ملحمة ممىٰ آلان، استانبول، ١٩٧٨، ص١١٧.

٨٤- حسـب بعض تفرعات قصّة ممـىٰ آلان وزينا زيدان، فإن مم قادم من اليمن للقاء زين.انظر أزسـكار مانن ١٩٠٩، ص ٤٢. حسب هذا الفرع من القصّة فان مم هو نجل أمير اليمن.

٨٥- Oskar Mann؛ Die mundart der mukri kurden ؛١١ rûp ١٣٥-١٦٥

٨٦- قناتى كردو، الحكايات الكرديّة (مخطوطة ترجمة ملحمة شور محمود ومرزنكان، وتتألف من ٢٧ صفحة.

٨٧- وتعني أسمائهم بالترتيب: السيّدة شمس، السيّدة قمر، السيّدة نجمة.

٨٨- أورديخان جليل و جليلي جليل، الأغاني الكرديّة، ص ١٧١.

٨٩- قناتى كـردو، الحكايات الكرديّة (مخطوطة ترجمة ملحمة مهر ووفا، وتتألف من ٢٣ صفحة.

٩٠- أورديخـان جليـل وجليلي جليل، الأغنية الكرديّـة١، ص ١٤٧. عدا التفرعات الفلكلوريّة لملحمة سـيامند وخجى، نشرت بعض التفرعات الأدبيّة أيضاً لهذه الملحمة:(سـيابندوف سَمَند، سيامند وخجى،يريفان، ١٩٥٩) و(زين العابدي زنار، سـيامند وخجى، ستوكهولم، ١٩٩٣) و (كويو برز، سيامند وخجا، باللهجة الدمليّة، ستوكهولم، ١٩٩٣).

٩١- إن كلمـة « كَـرْ» والتي تكتـب بالكرديّة « ker » لهـا معنيين هما :١- الأصمّ، أي الذي لا يسمع. ٢- الحمار. لكن المراد هنا الأصمّ، والتمييز بين المعنيين يُعتمد على اللفظ من حيث الترقيق والتفخيم. أما كـُليلك فتعني الوردة.

٩٢- حاجي جندي، الحكايات والحوادث الكرديّة، ص١٧١.

٩٣- قناتـى كـردو، الحكايـات الكرديّـة، (ملحمة شـيخ فـرخ وخاتون آستي،ص٨)

٩٤- أورديخان جليل وجليلي جليل: الأغاني التاريخيّة في الفلكلور الكرديّ، أريفان ١٩٧٧، ص ٢٧١.

٩٥- المصدر نفسه.

٩٦- أحمد آراس، ملحمة كر وكـُليلك، استانبول ١٩٩٣، ص٥٤.

٩٧- أورديخان جليل وجليلي جليل، الأغنية الكرديّة١، ص ١٦٠.

٩٨- أوسكار مانن، ١٩٠٩، ص ١٦٦- ٢٠٥.

٩٩- قَـرْ: كلمة تركيّة وتعني الأسود. المترجم.

١٠٠- اوسكار مان، ١٩٠٩، ص ٤٠٤-٤٢٩.

١٠١- روجيه ليسكوت، بنفشا نارين وجمبلي الهكاري، مجلة هيڤي، العدد٢؛ ١٩٨٤.

١٠٢- J.S. MusaelyanZembîlfiroş-Kurdskaya Poema iee Folkornie Versii (Zembîlfiroş- poema kurdî û şaxên wê yên folkloric) moskova؛ 1983؛ şaxa ١.

١٠٣- Zembîlfiroş؛ şaxa II J.S. Musaelyan

١٠٤- Zembîlfiroş؛ şaxa IV J.S. Musaelyan

١٠٥- J.S. Musaelyan؛ Zembîlfiroş؛şaxa VI

١٠٦- ؛Zembîlfiroş؛ şaxa VII J.S. Musaelyan

١٠٧- ؛J.S. Musaelyan Zembîlfiroş şaxa IX

١٠٨- عن رواية أمين عفدال.

١٠٩- قناتـــي كردو، الأبيات الكرديّة. هذا المخطوط الذي أعدّه قناتي كردو تتألف من ١٦ صفحة، وتوجد في كتاب Muaselyan.

١١٠- يعد هذا الفرع أدبياً، كتبت عنها دراســة في مجلة « پـــاله »، انظر العدد ٣-٤ . ١٩٧٩.

١١١- M.B.Rudenko، تفرعـــات القصيدة الكرديّة يوســف وزليخة الأدبيّة والفلكلوريّة.

١١٢- من قصص القرآن الكريم، وردت كاملة في ســورة يوسف. لا أدرِ لمَ لمْ ينوّه المؤلف إلى ذلك. المترجم.

١١٣- جليلى جليل، فلكلور كُرد سوريا، أريڤان ١٩٨٥، ص ٧٩-٩٥.

١١٤- تدلّل وتحبّب من اسم نورا العربيّ.

١١٥- أورديخان جليل وجليلى جليل، الأغاني التاريخيّة في الفلكلور الكرديّ ،ص ٢٣٨.

١١٦- ر. دنـــگير، نضال أمى گوزى للتحرّر وحديث عن بشـــارى چتو؛ مجلة رَوْشن، العدد٥؛ ١٩٩٠.

١١٧- أورديخـــان جليـــل وجليلي جليـــل، الأغاني التاريخيّة فـــي الفلكلور الكرديّ،ص ٣٠٤.

١١٨- كلمة « مهر» هنا، غير الكلمة العربيّة المتعارف عليها؛ صِداق المرأة، بل هي كلمة كرديّة تعني: الشـّمس. المترجم.

١١٩- كلمة « خان « هو لقب يطلق على الرّجال للتعظيم. المترجم.

١٢٠- أورديخـــان جليل، ملحمة الشـــجاعة الكرديّـــة « ذو الكفّ الذهبيّة « موســـكو ١٩٦٧، ص ٧٤، حيث تحتوي هذه المجموعة على عدّة تفرعات للملحمة نفسها.

١٢١- المصدر نفسه، ص ١١٣.

١٢٢- هكذا ورد التنويه في الكتاب، المترجم.

١٢٣- حاجي جندي، تفرعات ملحمة رستم زال، كردي، أريفان ١٩٧٧.

١٢٤- ســـيڤ تعني في الكرديّة: تفاحة، أما «ســـيڤا سيڤێ» فتعني: تفاحة التفاحة.

١٢٥- أي زهرة القلوب. المترجم.

١٢٦- قناتى كردو، الأبيات الكرديّة

١٢٧- مجلـّة اليوم الجديد، العدد ٢٧. هذه المجلّة كانت تصدر في بيروت بين أعوام ١٩٤٣- ١٩٤٦ باللغتين الكرديّة والفرنسيّة. الطـّبعة الجديدة ١٩٨٦.

١٢٧- أحمـــد الخانـــي، ملحمة مم وزين، اســـتانبول، ترجمـــة محمد أمين بوزأرسلان١٩٧٥، ص ١٠٨-١٩٣.

١٢٩- حاجـــي جندي، أمثال وأقوال المجتمع الكـــرديّ، أريفان ١٩٨٥،ص ٣٤٤.

١٣٠- نورا جواري،أغان المجتمع الكرديّ، أريفان ١٩٨٣، ص ١٢٨

١٣١- الصفراويـــن: كناية عن نضوجهما الكامـــل وليس ترهلهما، كا يُظن. المترجم.

١٣٢- نورا جواري، ص١٦٦.

١٣٣- نورا جواري،ص١٣٧.

١٣٤- Kürt Halk Türküleri (الأغانـــي الكرديّـــة)، أنقرة ١٩٩١،ص ١٧٨؛

إعداد: Mehmet Bayrak.

١٣٥- حاجي جندي، ص ٧١.

١٣٦- جگرخوين، الفلكلور الكرديّ، ستوكهولم، ١٩٨١، ص ١٣٣.

١٣٧- جليلي جليل، الفلكلور لدى كرد سوريّا، أريفان ١٩٨٥، ص ٢٤١.

١٣٨- جكرخوين، ص ١١٢.

١٣٩- زين العابدين زنار، خونجة ٧، ص٤٨.

١٤٠- مجلـّـة « اليوم الجديد »، العدد١٨.

١٤١- قناتـــى كـــردو، الحكايات الكرديّة، (أُعِـدّ هـــذا الأثر كمخطوط قبل وفاته، ولكن لم يطبع حتى الآن).

١٤٢- قناتى كردو، الحكايات الكرديّة (نقل قناتى كردو في هذا الأثر الغير مطبوع بعض الملاحم المنتشرة بين كرد إيران إلى اللـّـهجة الكرمانجيّة، إضافة إلى بعض الملاحم التي جمعها هو بنفسه باللهجة الكرمانجيّة)

١٤٣- قناتى كردو، الحكايات الكرديّة، مخطوط.

١٤٤- كانت الحدود مفتوحة بين الجانب الســوريّ والتركيّ سابقاً، ثمّ أصبح خطّ سكة الحديد الحد الفاصل بينهما، فأطلق الأهالي تسمية أسفل الخط على الجانب السوريّ، وأعلى الخط للجانب التركيّ. المترجم.

١٤٥- Mehmet Bayrak، ص ١٠١.

١٤٦- جليلى جليل، ص ٢٢٣.

١٤٧- جكرخوين، ص ١١٦.

١٤٨- جكرخوين، ص ١٦٤.

١٤٩- قناتي كردو،الحكايات الكرديّة (مخطوط).

١٥٠- قناتي كردو،الحكايات الكرديّة (مخطوط)

١٥١- حاجي جندي، ص ٧٣.

١٥٢- أورديخـــان جليل وجليلـــي جليل،الأغنية الكرديّـــة، المجلـّد الأول، ص٤١١.

١٥٣- مجلة هاوار، العدد ٣٧.

١٥٤- حاجي جندي، ص٣٣.

١٥٥- نورا جواري،ص ١٤٥.

١٥٦- قناتي كردو،الحكايات الكرديّة (مخطوط)

١٥٧- قناتي كردو،الحكايات الكرديّة (مخطوط)

١٥٨- مجلة هاوار، العدد٣٨.

١٥٩- جكرخوين، ص ١٥١.

١٦٠- جليلي جليل، ص ٢٤٥.

١٦١- جليلي جليل، ص٢١٦.

١٦٢- Tiraş: وردت الكلمة في قاموس كاميران (كاميران سليمان البوطي) الطبعة الأولى ٢٠٠٦، هولير. هي عبارة عن شجرة لا تكبر جذوعها كثيراً، وأحالها إلى كلمة:

Kêrat: شجرة ربيعيّة خضراء، أزهارها صفراء صغيرة، فيها ماء مذاقه حلو، يمتصّها الأطفال،لذا تسمّى « مصّاصة «، أوراقها كأوراق الفاصولياء، تأكلها المواشي وتسمى حينها Pezpezok.

أما Tiraşîn : فهو التقليم، كتقليم شعر الرأس، الذقن، الشوارب وحتى الأشجار. تقصير. المترجم.

١٦٣- تطلب الفتاة من ضيفها ألا يثير حركة بعد التهام نهديها، كي لا يهضم طعامه اللذيذ هذا، ويبقى مستمتعاً بلذته أطول فترة ممكنة. المترجم.

١٦٤- مجلة اليوم الجديد، العدد ٣٦

١٦٥- حاجي جندي،ص ٤١.

١٦٦- من أرشيف م. آرارات.

١٦٧- سگڤان عبدالحكيم، محمد عارف الجزيري حجل مبارز، ستوكهولم ١٩٩٠، ص ٣٠.

١٦٨- مجلة اليوم الجديد، العدد ٥٦.

١٦٩- تصغير وتحبب من اسم مريم. المترجم.

١٧٠-نورا جواري، ص ١٤٩.

١٧١- حاجي جندي، ص ١٢٢.

١٧٢- مجلة اليوم الجديد، العدد٦.

١٧٣- كلمة فرفوري محرّفة من (فغفور) وهو لقب ملوك الصين. فغ بمعنى إله ويور بمعنى الإبن، ثمّ أطلقت الكلمة على نوع من الأواني الصينيّة

عرفت بالفرفور. المصدر: أحمد خاني، مم وزين، شـرح وترجمة جان دوسـت، دمشق ٢٠٠٨. المترجم.

١٧٤- حاجي جندي، ص ٢٠١

١٧٥- حاجي جندي، ص ١٩٨.

١٧٦- حاجي جندي، ص ٢٠١

١٧٧- جليلي جليل، ص ٢٧٠.

١٧٨- نوار جواري، ص ١٢٨.

١٧٩- مجلة اليوم الجديد، العدد٥٥.

١٨٠- من أرشيف م. آرارات.

١٨١- من أرشيف م. آرارات.

١٨٢- مجلة اليوم الجديد، العدد ٢٧.

١٨٣- زين العابدين زنار،خونـچـة٣، ستوكهولم، ١٩٩١، ص ٤٥.

١٨٤- مجلة اليوم الجديد العدد٥٥

١٨٥- حاجي جندي، ص ١١٥..

١٨٦- مجلة اليوم الجديد، العدد٤٥

١٨٧- زين العابدين زنار، حونـچـة٢، ستوكهولم١٩٩٠، ص ١٠٩.

١٨٨- مجلة اليوم الجديد، العدد٥٥.

١٨٩- حاجي جندي، ص ١١٥.

١٩٠- مجلة اليوم الجديد، العدد٤٥.

١٩١- حاجي جندي ، ص ١١٥

١٩٢- مجلة هاوار، العدد٦.

١٩٣- حاجي جندي، ص ١٠٧.

١٩٤- جكرخوين، ص ١٤٦.

١٩٥- أورديخان جليل، وجليلى جليل، المجلد الأول، ص ٣٥٣.

١٩٦- حاجي جندي، ص ٨٨.

١٩٧- مجلة هاوار، العدد ٢٨.

١٩٨- نورا جواري، ص ١٦٢.

١٩٩- J.S.Musaelyan. الملحمـة الكرديّـة وتفرعاتها،موسـكو١٩٨٣

ص١٣٨.

٢٠٠- ملا محمود ديرشـــوي، هجرة الجبال في أقوال الأولين، ســـتوكهولم ١٩٨٩، ص ١٣٧.

٢٠١- حاجي جندي، ص ١٦٣.

٢٠٢- مجلة اليوم الجديد، العدد١١.

٢٠٣- جكرخوين، ص١٤٧.

٢٠٤- مجلة اليوم الجديد، العدد ٥٧.

٢٠٥- قناتى كردو، الحكايات الكرديّة، مخطوط.

٢٠٦- قناتى كردو، الحكايات الكرديّة، مخطوط

٢٠٧- الخوجة: رجل دين. المترجم.

٢٠٨- جليلي جليل، ص٢٥٠.

٢٠٩- باقىَ كال: أحد الأولياء الصالحين ....كانت له كرامات.... باقىَ كال تعني حرفيّاً الأب المسنّ. المترجم.

٢١٠- مجلة اليوم الجديد، العدد ٨.

٢١١- حليمة جانىَ: هو اسم محبوبة المغني، وحليم هو تحبّب وتدليل من اسم حليمة، أما جانىَ فتعني الرّوح، ومعنى الاسم: حليمة روحي، المترجم.

٢١٢- مجلة اليوم الجديد، العدد ٢٢.

٢١٣- حاجي جندي، ص١٤٥.

٢١٤- نـــورا جواري،أغان الرقص في المجتمع الكرديّ، يريفان ١٩٦٤، ص ٦٤

٢١٥- جميلة جليل، أغان المجتمع الكرديّ، أريفان ١٩٧٧،ص ٣٤.

٢١٦- نوعٌ مشهور من العنب.

٢١٧- حاجي جندي، ص٤١.

٢١٨- جليلى جليل، ص٢٥٥.

يسمّي الأكاديميّ الأرمنيّ الخبير في الفلكلور (ا. ت. گانالانيان) هذا الغنى والتنوّع في الفلكلور الكرديّ بـ: أنسكلوبيديا المجتمع الكرديّ المعيشيّ. لذا لا يسعنا الفصل ما بين الفلكلور والحياة اليوميّة، بل نستطيع القول إنّ الفلكلور هو الحياة بذاتها، وهو حياة جعلت الفن والأدب مقياساً لها. هذه الحياة اليوميّة التي نحيا في خضمّها، الفاترة حيناً، والجاثمة على صدر المرء أحايين أخرى، قفرة، لا طعم لها. ارتقت، وغدت بفضل الفلكلور أجمل وأحلى. إن تخوم تلك الحياة والفلكلور والجمال، تصبح بواسطة تلك القدرات الفنيّة أجمل وأظرف، بل تغزل وتحبَك من جديد.

مطبعة الثقافة

٣٠٠٠ دينار